Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/scaenicacollecta00sommuoft

SCAENICA.

SCAENICA.

COLLECTA

EDIDIT

JULIUS SOMMERBRODT.

R31713.
R5.4.R9.

BEROLINI
APUD WEIDMANNOS
MDCCCLXXVI.

PA
3201
S65

Germany

Quoniam divendita sunt disputationum mearum de Aeschyli re scaenica exempla Weidmannorum curae commissa, insigni eorum industriae non solum has denuo edere, sed etiam quidquid huius generis a me passim in litterarum annalibus alibive scriptum exstat adiungere placuit. Quo factum est, ut solo libello meo qui inscribitur „das altgriechische Theater“ [1]) excepto omnia quae ad rem scaenicam spectant iam hoc uno volumine comprehensa iterum prodeant.

Exhibui autem pleraque sicuti olim scripta sunt. Sola ex Aeschylearum disputationum ea parte quae est de ornatu histrionum nonnulla, quae parum certa viderentur, sustuli; in reliquis eiusdem capitis emendandis eleganti viri ingeniosissimi Adolphi Michaelis iudicio ac consilio usus sum. Quae vero addidi, ut dignosci possent, uncis inclusi.

Ceterum quam semper auctore viro immortali Godofredo Hermanno in studiis meis professus sum nesciendi artem, eam nunc cum maxime in hac obscurissima antiquitatis parte investiganda etiam atque etiam commendasse satis habeo.

Restat, ut praeter eos, quorum scripta scaenica alio loco [2]) enumeravi, in primis hic honoris causa commemorem Alb. Müllerum et Fridericum Wieselerum, quorum alter, quid ab aliis

---

[1]) Stuttgart. 1865.

[2]) Das altgriechische Theater. p. 78 sqq.

usque ad annum h. s. sexagesimum sextum ad promovendas has litteras effectum esset, egregie illustravit[1]), alter ipse cum artis praesidiis adhibitis multa quae litterarum ope reperta essent firmavit[2]), tum novissima sua commentatione de Graecorum theatro quid in vasto hoc campo cernendum, eruendum, stabiliendum acumini ac labori doctorum superesset scientissime patefecit[3]).

---

[1]) Philologus, Zeitschrift für das classische Alterthum. XXIII. 1866. Scenische Alterthümer. Jahresbericht.

[2]) Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851.

[3]) Das griechische Theater in „Ersch und Gruber, Encyclopädie der Wissenschaften". Sect. I. p. 83 u. ppg. 159—256. 1870.

CONSPECTUS.

Pag.

Rerum scaenicarum capita selecta 1
Caput I. De chori tragici principibus 5
Disputationes scaenicae 17
I. de thymele 22
II. de triplici pantomimorum genere 35
Anzeige und Beurtheilung von 51
C. E. Geppert, Die altgriechische Bühne 53
Ph. Wagner, Die griechische Tragödie und das Theater zu Athen 66
Julius Richter, Aristophanisches 70
Carl Beer, Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes 80
Friedrich Wieseler, Ueber die Thymele des griechischen Theaters 85
Benno Rauchenegger, Das Theater in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung und Behandlung 97
W. F. Streuber, Der Sonntag, das Theater und das Sonntagstheater 105
De Aeschyli re scaenica 109
Pars I. De rei scaenicae primordiis sive de partibus theatri . 115
De Aeschyli re scaenica. 128
De scaena eiusque exornatione 130
De orchestra eiusque exornatione 159
Pars II. De histrionibus.
De numero histrionum 165
De ornatu histrionum 183
Pars III. De arte histrionum 209
Anzeige und Beurtheilung von
L. Lohde, Die Skene der Hellenen 241
A. Schönborn, Die Skene der Hellenen 248
Julius Sommerbrodt, de Aeschyli re scaenica 219

Pag

Miscellen.

Das Staatsexemplar der Tragödien des Aeschylus, Sophokles, Euripides und die Schauspieler 253

Ueber die Bedeutung des Wortes ὑποκριτής 259

Der Dichter Agathon in Platos Symposion 268

Ueber das Somation der griechischen Schauspieler 273

Zu N. Wecklein, Studien zur scenischen Archaeologie . . 278

Zu F. Heimsoeth, de voce ὑποκριτής commentariolus . . . 288

Der Musenverein des Sophokles 291

Anhang.

Die Flöte im griechischen Alterthum 297

RERUM SCAENICARUM CAPITA SELECTA.

DISSERTATIO INAUGURALIS

D. XXVII M. APRIL. A. MDCCCXXXV

PUBLICE DEFENSA

BEROLINI.

Duplex est, nisi fallor, ratio, cur in veterum rebus scaenicis parum hucusque profecerimus: altera in fontium penuria sita, altera in interpretum ingenio.

Etenim adeo vel obscura, vel contorta, vel manca, vel corrupta sunt, quae veteres scriptores nobis tradiderunt, vix ut unquam tenebras his rebus offusas prorsus discussum iri credibile sit. Quaecunque enim servata esse gaudemus, cum in vetustissimorum scriptorum operibus recondita latent, tum apud rhetores, grammaticos, lexicographos passim collocata sunt. Quorum priores et raro et in transcursu tantum mentionem iniecerunt, ut quibus temporibus non opus erat copiosius exponere, posteriores autem a pristino rerum scaenicarum statu nimis remoti, facile suum cum illo confuderunt. Qui vero ex utrisque hauserunt scholiastae tam inepte saepissime, quidquid invenerunt, descripserunt, ut fallacissima sint eorum testimonia, neque nisi maxima cautione adhibita in usum nostrum converti possint. Sic cum summam operam exilissimi fere fructus eluderent, viros ingenii acumine praeditos quid mirum, quae fontes suppeditare nollent, suapte indole effingere et quae manca tradita essent, coniecturis explere conatos esse?

Atqui vix est quod moneam, litteris tali modo non magnam utilitatem nasci posse. Ut enim coniecturae ingeniosae non semel ad veritatem dirigant, abstinendum tamen est in rebus altissimo situ obrutis; quae minutiae videntur ad criticam severitatem exigendae, in aetatum discrimina candide investigandum, verborum vicissitudines probe discernendae, sobrie diiudicanda sunt, quae invenimus, quae nescimus ingenue fatenda. Neque, quamquam

nihil magni continuo praestamus, desperandum, sed indefesso labore opera danda est. Sic demum idoneo fundamento substructo cum utilitate latius nobis evagari licebit.

Quae cum mihi persuasissem a iuvene maiori operi impari non alienum esse iudicavi, voluntatem certe viris doctis in re laboriosa probare. Atque ne totum atque integrum opus moliri conatus in lubricam divinationis viam abriperer, singula Graecorum rei scaenicae capita tractanda mihi sumpsi. Quae viri praeclari ut benevole accipiatis, rogandum atque orandum mihi est, ut quod maxime. Sunt enim illa neque prorsus nova, neque magnopere gravia. Multa fortasse me latuerunt; non raro operam fefellit eventus; difficultatum spectra discutere studui; quae vere sunt difficultates, explicare neglexi. Nihilominus si vel tantillum litteris me profuisse iudicaveritis, gaudebo; gutta enim cavat lapidem.

Caput I.

De chori tragici principibus.

§. 1. De chori dispositione.

Quamvis Phidiae aliique ex ungue leonem, ex parte totum felicissime cognoverint, praestat tamen semper, res antiquae quomodo vere fuerint, non quomodo esse potuerint, inquirentibus nobis inversa ratione procedere. Itaque et ipse, priusquam ad rem propositam aggrediamur, rei optime consultum esse iudicavi, de totius chori dispositione pauca praemittere.

De qua cum novissimis temporibus multa egregie exposita sint ab Otofredo Muellero[1]), Kolstero[2]), Lindnero[3]), licet mihi esse brevissimo.

Et quadratum quidem eum fuisse scimus ex Tzetz. prolegg. in Lycophr. p. 254—55. Tom. I. ed. Mueller. — *τραγικῶν δὲ καὶ σατυρικῶν καὶ κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἱστάμενον τὸν χορὸν* . . . et Etymol. Magn. v. *τραγῳδία* . . . *ἢ ὅτι τετράγωνον εἶχον οἱ χοροί*. De choreuta-

[1]) In edit. Aeschyl. Eumenid. p. 71—82.
[2]) De Parabasi. Altonae 1829.
[3]) In Jahnii Annall. schol. 1827. Tom. I. Vol. 3. p. 101. sqq.

rum autem numero valde ambigitur. Nam etsi minori sunt offensui quod alii [1]) undecim vel sedecim choreutas alii [2]) quattuordecim fuisse referunt, non tamen ex omni parte composita videtur lis de choreutarum duodecim numero exorta. Cf. Auctor. vitae Sophocl. et Suid. v. *Σοφοκλ.* Sed utut res se habet, ut duodecim ante Sophoclem constiterit personis, ut quinquaginta (Poll. Onomast. IV. 108), in omnibus veterum testimoniis, quae accuratiorem exhibeant chori ordinibus dispositi descriptionem, quindecim personarum mentionem fieri constat. In quem cum et ipsi inquirere conemur, nobis quidem illa disquisitio absoluta esto. Relicti vero sunt testes hi:

Poll. Onom. IV. 108. *Καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν, καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε· πεντεκαίδεκα γὰρ ἦσαν ὁ χορός. καὶ κατὰ τρεῖς μὲν εἰσήεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γίγνοιτο ἡ πάροδος. εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε εἰσήεσαν. ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον.*

Photii Lexic. v. *τρίτος ἀριστερός: ἐν τοῖς τραγικοῖς χοροῖς τριῶν ὄντων στοίχων καὶ (πέντε) ζυγῶν, ὁ μὲν ἀριστερὸς στοῖχος κ. τ. λ.*

Schol. ad Arist. Equit. v. 586. Schol. ad Arist. Av. v. 300 (298). Schol. ad Aesch. Eumenid. v. 575. Phot. v. *ζυγός.*

Ex his satis expeditum et facile videtur chori tragici quomodo is dispositus fuerit iudicium. Videmus enim quindecim choreutas sic instructos, ut vel ternum quinque ordines (*ζυγὰ*) incederent, vel quinorum tres (*στοῖχοι*). Sed tamen si in singulas chori personas animum advertimus, quae fuerint illae, quae nomina habuerint, quos locos tenuerint, admodum haerentes misere deserimur. Atque indoctus ille compilator Pollux, a Luciano in rhetorum praeceptis summo iure exagitatus [3]), totam rem paucis verbis sic amplectitur, nomina tantum percensens, IV. 106. *Τούτοις δ' ἂν προσήκοι . . . . ἡγεμὼν χοροῦ, κορυφαῖος χοροῦ,*

---

[1]) Tzetzes in prolegg. ad Lycophr.

[2]) Schol. Dionys. Thrac. in Villois. Anecd. T. II. p. 178 et Auct. vitae Aeschyli.

[3]) F. Ranke, Pollux et Lucianus. Quedlinburgi 1831.

χορολέκτης, χοροποιὸς, διδάσκαλος, ὑποδιδάσκαλος, χοροδιδάσκαλος, δεξιοστάτης, ἀριστεροστάτης, λαιοστάτης [*λαυροστάτης*?], *τριτοστάτης. καὶ τὴν γυναῖκα δὲ τριτοστάτιν Ἀριστοφάνης καλεῖ.*

Quorum quae luculenter stationem designent, alia ad *ζυγὰ*, alia ad *στοίχους* (versus) pertinere, inprimis probe tenendum est. Veluti nomen *ἀριστεροστατῶν* ad *στοιχούς* referendum est. Certissimis enim testimoniis chorum ita in orchestram prodiisse edocemur, ut, nisicubi peregre adventaret[1]) (Poll. IV. 126), sinister versus proximus esset spectatoribus. Itaque omnes illius versus choreutas *ἀριστεροστ.* vocatos esse consentaneum est. Qui cum simul essent quinque iugorum primi, iidem nomen invenerant *πρωτοστατῶν*. Cf. Hesych. v. *ἀριστεροστάτης. ὁ πρωτοστάτης τοῦ χοροῦ.* Schol. ad Aristid. Tom. III. p. 535—36. ed. Dindorf. *ποῦ χοροῦ τάξομεν: ἐκ μεταφορᾶς τῶν Διονυσιακῶν χορῶν εἴρηται· ὅτε γὰρ εἰςήεσαν οἱ χοροὶ, πλαγίως* (a latere) *βαδίζοντες ἐποιοῦντο τοὺς ὕμνους καὶ εἶχον τοὺς θεατὰς ἐν ἀριστερᾷ αὐτῶν, καὶ οἱ πρῶτοι τοῦ χοροῦ ἀριστερὸν ἐπεῖχον* (Muell. coni. *στοῖχον*)[2]). Neque vero unum *πρωτοστάτην* extitisse coniciendum est ex Hesych. v. *πρωτοστάτης· ὁ πρῶτος παρὰ τὸ κέρας παρατάξεως*[3]) *τεταγμένος* i. e. *primus in dispositionis latere collocatus* (quem nos vocamus Fluegelmann). Immo totum ordinem (versum) sic nominatum esse, exercitus dispositione planissime confirmatur Polluc. Onom.I. 126. *Καὶ τῶν μὲν μαχομένων τὸ μὲν ἔμπροσθεν μέτωπον καὶ ζυγὸν καὶ πρόσωπον· καὶ τὸ μὲν ἐφεξῆς εἶναι κατὰ μῆκος, ζυγεῖν· τὸ δὲ ἐφεξῆς κατὰ βάθος, στοιχεῖν· καὶ ὁ μὲν ἐκ δεξιᾶς τοῦ*

---

[1]) Cf. Kolster de parabasi p. 8.

[2]) Sequens quoque scholion addidisse iuvabit et nostrae disquisitioni aptum et ad thymelae stationem paulo accuratius definiendam apprime appositum. *Τὴν πρὸ τοῦ θεατροῦ: ἐν τῇχ ρείττονι τάξει* A. *ἄμεινον οὖν ἡμᾶς ἐξεργάσασθαι, ὅτι ὁ χορὸς, ὅτε εἰσήει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἦ* (ᾗ) *ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος· τοὺς οὖν καλοὺς τῶν χορευτῶν ἔταττον εἰσιόντες ἐν τοῖς τῶν ἑαυτῶν ἀριστεροῖς, ἵνα εὑρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες ..... καὶ ἐκεῖ* (sc. *ἐν χορῷ*) *μὲν αὐτὸν ἀριστεροστάτην φησίν, ἥτις τάξις ἀρίστου χορευτοῦ.*

[3]) Aliter Muellerus (p. 82. extr.).

πρώιου ζυγοῦ, πρωτοστάτης· καὶ πᾶν τὸ μέτωπον πρωτοστάτης. Eustath. ad Il. N. 131.

Jam nomina *δευτεροστατῶν* et *τριτοστατῶν* non minus quam *πρωτοστατῶν* ad iuga pertinere et cujusvis iugi secundos et tertios designare, vel ex eo elucere videtur, quod nusquam occurrunt *τεταρτοστάται*. Nimirum *δευτεροστάται* erant k i h g f, saepius illi tamen *λαυροστατῶν* voce insigniti, medium tenentes *στοῖχον*; quorum g h i *ὑποκόλπιον* appellabatur.

Phot. v. *λαυροστάται· μέσοι τοῦ χοροῦ· οἱονεὶ γὰρ ἐν στενωπῷ εἰσιν· φαυλότεροι δὲ οὗτοι· οὕτως Κρατῖνος.* Hesych. v. *λαυροστάται· οἱ ἐν τοῖς μέσοις ζυγοὶ* (vel *ζυγοῖς*) *ὄντες ἔν τισι στενωποῖς μὴ θεωρούμενοι· οἱ δὲ χείρους μέσοι ἵστανται· οἱ δὲ ἐπιτεταγμένοι* (i. e. *qui chori officia peragere iussi sunt*) *πρῶτοι καὶ ἔσχατοι.* Hesych. v. *ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι.*

Denique *τριτοστάται* vel *δεξιοστάται* erant l m n o p, appellati illi fortasse etiam *δεξιότοιχοι*, auctore Hesychio v. *δεξιότοιχοι: ἑρέται, οἱ κατὰ τὸ δεξιὸν μέρος· τίθεται δὲ καὶ ἐπὶ χορευτῶν.*

Haec hactenus. Ut vero clarius sententia mea appareret et quae deinceps significavi uno adspectu perspici possent, omnia singulorum choreutarum nomina tabula descripsi:

	ε. λαὸς	δ. λαὸς	γ. λαὸς	β. λαὸς	α. λαὸς
	e.	d.	c.	b.	a.
στ. α.	*	*	*	*	*
	k.	i.	h.	g.	f.
στ. β.	*	*	*	*	*
	p.	o.	n.	m.	l.
στ. γ.	*	*	*	*	*

Choreut. a. *πρωτοστ. ζυγ. α,*
b. *πρωτοστ. ζυγ. β,*
c. *πρωτοστ. ζυγ. γ,*
d. *πρωτοστ. ζυγ. δ,*
e. *πρωτοστ. ζυγ. ε,*

ἀριστεροστάται. (*στ. α.*).

Choreut. f g h i k *δευτεροστάται ζυγ. α, β, γ, δ, ε, λαυροστάται.* (*στ. β.*).

g h i. *ὑποκόλπιον.*

Choreut. l m n o p. *τριτοστάται, ζυγ. α, β, γ, δ, ε, δεξιοστάται, δεξιότοιχοι.* (*στ. γ.*).

§. 2. De Coryphaeo.

Ventum est, cuius causa tota haec praemissa est disputatio, ad coryphaeum, de quo inter viros doctos magna est opinionum discrepantia. Atque Lindnerus in commentatione de Aeschyli choro conscripta[1]) coryphaeum fuisse putat choreutam a, Photii potissimum loco adductus s. v. *τρίτος ἀριστερεῦ· ἐν τοῖς τραγικοῖς χοροῖς τριῶν ὄντων στοίχων καὶ πέντε ζυγῶν ὁ μὲν ἀριστερὸς στοῖχος ὁ πρὸς τῷ θεάτρῳ ἦν, ὁ δὲ δεξιὸς πρὸς τῷ προσκηνίῳ. Συνέβαινεν οὖν, τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν οἷον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἀπέχειν* (ita legit pro *ἐπέχειν*) *καὶ στάσιν·* mediumque illum vel tertium sinistri versus, pro ea, quam protulit, explicatione a coryphaeo differre quidem, sed interdum tamen illius vices gessisse arbitratur. Kolsterus[2]) ut Lindneri sententiam falsam esse bene docuit, ita et ipse coryphaeum primum versus sinistri, medium vero *ἡγεμόνα* fuisse contendit[3]).

---

[1]) In Jahn. Annall. Schol. 1827. Tom. I. vol. 3. p. 101.

[2]) De parabasi p. 17.

[3]) Servata Personi lectione *ἐπέχειν* totum illum locum sic intellegendum esse censeo: „*Factum est, ut medius sinistri versus honorificentissimum et quasi πρωτοστάτου locum atque stationem teneret*“. Atque illud *οἷον* quod quem male habere potest, ea de causa adiectum puto, quod *πρωτοστάτης* non vulgari vi usurpatur, sed ea, quo significat: „vere primum vel principem.“

Muellerus[1]) denique iugorum primos (a, b, c, d, e) coryphaeos nominatos esse statuit, medium *ἡγεμόνα*.

Mihi secus se habere videtur res. Etenim si quid video, coryphaeus sinistri versus tertius erat (c), neque unquam plures coryphaei, sed plures *ἡγεμόνες* (duces) exstabant quorum princeps *κορυφαῖος*. Namque coryphaeus, id quod ipsa vocis vis augurari iubet, summus et princeps perhibetur chori dux. Schol. ad Aristoph. Plut. v. 954. *κορυφαῖος· ὁ ἐν βουλῇ πρῶτος*.

Suid. v. *κορυφαῖος· ὁ πρῶτος τῶν χορευτῶν*. Principem nobilissimum locum tenuisse consentaneum est. Erat nobilissimus locus tertii versus sinistri. Inde fit, ut coryphaeus locum illum tenuerit.

Neque, quo loco tota Muelleri opinio nititur, is ullo modo rationem meam refellit, immo luculentissime probat. Est vero gravissimus et celeberrimus ille locus a multis viris doctis varie tentatus. Demosth. in Mid. p. 533. *ἦν δέ ποθ' ἡγεμὼν τῆς φυλῆς κορυφαῖος*. Etenim cum aliae causae, tum linguae usus, quominus ex hoc loco plures coryphaeos, unum ducem fuisse colligamus, prohibet ut quod maxime. Cum enim in lingua graeca, si qua ad notionem principem accedat accuratior definitio, et ipsa substantivo expressa, non ut in vernacula (sicuti in verbo *Haupt-Anführer*), cum notione principe in unum coire possit verbum: ponitur illa, quem solum tenere consentaneum est, appositionis loco. Quae cum ita sint *ἡγεμὼν τῆς φυλῆς κορυφαῖος* non esse potest nisi *ἡγεμών* qui simul est *κορυφαῖος*. Unde efficitur, multos chori duces fuisse, coryphaeos principes non item, unumquemque coryphaeum *ἡγεμόνα* (ducem) fuisse, at non quemvis ducem coryphaeum. Idque quemadmodum simplicissimum ideoque veri simillimum est, ita veterum testimoniis egregie confirmatur.

Ac primum quidem clarissima lux affulget nobis ex Himerii loco eclog. 13. §. 29. ed. Wernsdorf. *Ὁ δὲ δὴ τῶν Τελχίνων τε ἡγεμὼν καὶ κορυφαῖος καλούμενος, πληγὴν καιρίαν δεξάμενος, στένει δακρύων τὸν πόλεμον*.

Si *ἡγεμών* per se esset coryphaeus, abundaret prorsus additum *καὶ κορυφαῖος*. At significat Telchinum ducem eumque

[1]) In Aeschyl. Eumenid. p. 83.

coryphaeum, quo totius rei vis et momentum augetur. Accedunt multi alii, veluti: Themist. Orat. XIII. 175. B. *ὁρᾷ γὰρ πρὸς τὸν ζῆλον τῶν βασιλέων, ὥσπερ ἐν χορῷ πρὸς τὸ ἐνδόσιμον τοῦ κορυφαίου καὶ ὁ πρωτοστάτης καὶ ὁ δευτεροστάτης κ. τ. λ.* Quid enim? Si primi omnium iugorum quinque (*πρωτοστάται*) nominati essent coryphaei, Themistius quomodo dicere potuisset: *πρωτοστάτης* animum advertit ad coryphaei *ἐνδόσιμον*. Nonne planissime unum tantum *πρωτοστατῶν* coryphaei munere functum esse patet? Philostrat. mai. imagg. lib. I. c. 3. p. 8. ed. Jacobs. *Θηρία γὰρ συμβάλλουσα ἀνθρώποις περιίσησι χορὸν τῷ Λισώπῳ, ἀπὸ τῆς ἐκείνου σκηνῆς συμπλάσασα· κορυφαία δὲ ἰοῦ χοροῦ ἡ ἀλώπηξ γέγραπται.* Ubi de totius chori duce sermonem esse vix in suspicionem adduxerit quisquam. — Denique, qui cum Photio optime consentire videtur Posidonius apud Athenaeum lib. IV. 152. b. *ὅταν δὲ πλείονες συνδειπνῶσι, κάθηνται μὲν ἐν κύκλῳ, μέσος δ' ὁ κράτιστος, ὡς ἂν κορυφαῖος χοροῦ.* Quamquam hoc quidem ad chorum cyclicum referre praestat, siquidem dictum est: *„in orbem considunt."*

Neque vero sua sententia abductus Muellerus recte videtur interpretatus esse locum Aristotel. Pol. III. 2. *ἀνάγκη μὴ μίαν εἶναι τὴν τῶν πολιτῶν πάντων ἀρετὴν, ὥσπερ οὐδὲ τῶν χορευτῶν κορυφαίου καὶ παρασιάτου*, ad quem p. 83 ita disserit: *„Darum stellt auch Aristoteles den Coryphäen die παραστάται entgegen, wodurch wohl jedes hintere Glied im Verhältnifs zum vordern bezeichnet wird."* Simplicissimam equidem in his verbis hanc sententiam inesse persuasum habeo: *„Non eandem oportet esse omnium civium virtutem, quemadmodum ne apud choreutas quidem coryphaei et eius, qui iuxta eum stet."* Nihil enim aliud significare potest *παραστάτης*; sed desumptum ab exercitus dispositione praecipue eum designat, qui adstans adiuvat. Cf. Aesch. Pers. v. 918.

ποῦ δέ σοι παραστάται;

Polyb. XVIII. 12. 5; 13, 8. ed. Schweigh. all. Suid. v. *παραστάται· οἱ ὁμόζυγοι τῶν λόχων παρασιάται [καὶ ἐπιστάται] διὰ τὸ παρ' ἀλλήλοις ἵστασθαι· καὶ παραστατεῖν τὸ συμμαχεῖν.*

Polluc. Onomast. I. 126. *ὁ δὲ παρ' ἕκαστον ταττόμενος παραστάτης· ὁ δὲ ὑπ' αὐτοῦ ἐξόπισθεν ἐπιστάτης.* Etymol. Magn. v. *στρατός.*

Id quomodo Muellerum latere potuerit, eo magis offendit, quoniam ipse chorum comparari militum ad pugnam paratorum catervae eoque pertinere fere omnia, quae in usu fuerint vocabula scitissime docuit. Quamquam cavendum, ne quis chori prorsus eandem quam exercitus dispositionem fuisse credat. Etenim aliud erat militum, aliud choreutarum consilium; aliis locis in choro optimi collocandi, aliis in exercitu [1]).

Quodsi hucusque recte disputavi, coryphaeum vel ducem coryphaeum (*ἡγεμόνα κορυφαῖον*) unum fuisse apparet c, duces vero praeter coryphaeum plures, vel quod equidem malim, duos extitisse credibile est, utriusque hemichorii unum.

§. 3.

ἡγεμὼν χοροῦ· χοροστάτης· χορολέκτης· χοροποιός· χορηγός [2]).

Restat ut de ceteris chori principibus exponamus. Atque coryphaeum non semel ut summum ducem in universum *ἡγεμόνα χοροῦ* esse vocatum maxime probabile est. Sicuti id factum esse videtur apud Demosth. c. Midiam p. 533. d. *ἴστε δήπου τοῦθ', ὅτι, τὸν ἡγεμόνα ἂν ἀφέληταί τις, οἴχεται ὁ λοιπὸς χορός.* „*Scitis enim duce sumpto reliquum chorum discedere.*“ Vix enim de alio quoquam cogitari potest proxime praecedentibus verbis *ἦν δέ ποθ' ἡγεμὼν τῆς φυλῆς κορυφαῖος.* Idem dicitur de chorostata ab Himerio, cui eundem Demosthenis locum obversatum esse arbitror. Est vero Orat. IX. §. 3. ed. Wernsdorf [3]), *τῆς γὰρ κεφαλῆς ὀδυνωμένης ἐξαίφνης πάντα τὰ ἀῤῥωσιήματα συμβαίνειν ἔφη καὶ Δημοσθένης. Οὕτω καὶ κυβερνήτου νοσοῦν-*

---

[1]) Quod ne temere hariolatus esse videar, provocandum ad Schol. Aristid. p. 536. Tom. III. ed. Dindorf, ubi copiosius de illa re agitur; quocum conferas Aristoph. Av. v. 352 ed. Dind.

„ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν ἤδη τώδε τίλλειν καὶ δάκνειν
ποῦ 'σθ' ὁ ταξίαρχος; ἐπαγέτω τὸ δεξιὸν κέρας.

[2]) De chorodidascalo cf. Boettiger , quid sit docere fabulam.

[3]) Utrumque ex Iphicratis dicto fluxisse arbitror apud Polyaen. Strateg. III. 9. 22. *Ἰφικράτης τὴν σύνταξιν τῶν στρατοπέδων εἴκαζε τῷ σώματι,*

τος ὅλον συμπάσχει τὸ σκάφος, καὶ ὁ χορὸς ἀβάκχευτος μένει τοῦ χοροστάτου κειμένου. „Namque dolente capite, statim omnes aegrotationes accidere possunt, ut ait Demosthenes. Gubernator si decumbit, tota una affligitur navis et iacente chorostata chorus tripudiare desinit".

Hinc χοροστάτην ab ἡγεμών et coryphaeo non differre elucet, affirmante insuper Philone de meretr. mercede non accipiend. in sacr., ubi de Voluptate ornatu meretricio incedente dicitur: συνομαρτοῦσι δ' αὐτῇ τῶν συνηθεστάτων πανουργία, ἀδικία, ἀκολασία, ὧν ἐν μέσῳ καθάπερ ἡγεμὼν χοροστατοῦσά φησι πρὸς τὸν νοῦν κ. τ. λ. Erat igitur χοροστατεῖν ducis munus, et χοροστάτης idem qui ἡγεμὼν χοροῦ, idemque qui coryphaeus[1]).

Quid vero de chorolecta fiet? Quam rem cum iusto brevius absolveret Kolsterus[2]), ideo non absolutam reliquit. Vehementer enim vereor, ne parum considerata sit, quam ille sibi finxit, conclusio. Disserit autem ita: „Suid. χοροδέκτης, ὁ τοῦ χοροῦ προεξάρχων (i. e. qui in choro primus incipit). Aelian. Hist. Anim. XI. 1. p. 230. ὥσπερ ἐκ τοῦ χορολέκτου τὸ ἐνδόσιμον λαβόντες. (Adde Hist. Anim. XV. 5. εἰ δὲ ἐνδοτέρω, δίδωσιν ὥσπερ οὖν στρατηγὸς τὸ σύνθημα ἡ χορολέκτης τὸ ἐνδόσιμον): est autem ἐνδόσιμον τὸ πρὸ τῆς ᾠδῆς κιθάρισμα. Hesych. Non est igitur χορολέκτης ex choreutarum numero, sed ex tibicinum potius, qui adsunt choro eiusque cantum moderantur." Si enim recte iudicasset, non minus ex choreutarum numero exterminandi essent et coryphaeus et chorostates, quos et ipsos ἐνδόσιμον exhibuisse traditum invenimus.

Cf. Themist. l. l. (XIII.) ὁρᾷ γὰρ πρὸς τὸν ζῆλον τῶν βασιλέων ὥσπερ ἐν χορῷ πρὸς τὸ ἐνδόσιμον τοῦ κορυφαίου καὶ

θώρακα ἑκάλει τὴν φάλαγγα· χεῖρας τοὺς ψιλούς· πόδας τὸν ἵππον· κεφαλὴν τὸν στρατηγόν· τὰ μὲν δὴ ἄλλα ὅταν ἐπιλείπῃ χωλὸν καὶ πηρὸν τὸ στρατόπεδον· ὅταν δὲ ὁ στρατηγὸς ἀπόληται, τὸ πᾶν ἄχρηστον οἴχεται.

[1]) Cf. Zonar. lexic. χοροστάτης· ὁ ἄρχων τοῦ χοροῦ. Hesych. χοροστατῶν· χοροῦ κατάρχων.

[2]) De parabasi p. 18.

ὁ πρωτοστάτης κ. τ. λ. Aristid. Orat. Tom II. p. 44. 45. ed. Dindf. οὐ δουλεύει ταῖς τῶν χορευτῶν ἐπιθυμίαις ὁ κορυφαῖος ἀλλ' εἴ τί που καὶ χαρίζεται, τὸ μηδὲν ἀπᾷσαι συμπαρατηρῶν τῷ χαρίζεσθαι, ἀλλ' οὐχ ὑποβάλλουσί γε αὐτῷ τὰ ἐνδόσιμα οἱ χορευταὶ, οὐδ' ὅπως ἂν ἐκεῖνοι κελεύωσιν, οὕτως προσάγει τὸ μέλος καὶ τὸν ῥυθμόν seqq. „*At non interrumpunt ἐνδόσιμα, neque ipse pro eorum voluntate cantum atque rhythmum moderatur.* Dion. Chrysost. Orat. LVI. p. 365. οὐδέ γε τῶν χορῶν τοὺς κορυφαίους τυγχάνω πυνθανομένους οἵτινες καλοῦνται, τοὺς σημαίνοντας τοῖς ᾄδουσι καὶ μέλος ἐνδιδόντας . . . et passim.

De chorostate cf. Iulian. epist. 91. φέρε σοι, καθάπερ . . . . πρὸς τὴν χορείαν ἄνετοι φέρονται, οὕτω καὶ ἡμεῖς ὑπὸ τῷ σῷ πλήκτρῳ τὸ εἰκὸς ἀντηχήσομεν, ὥσπερ οἱ τῷ χοροστάτῃ πρὸς τὸ ἀνάκλημα τοῦ ῥυθμοῦ συνομαρτοῦντες. Est enim ἀνάκλημα τοῦ ῥυθμοῦ idem quod ἐνδόσιμον.

Haec rem aliter se habere facile probabunt viro doctissimo. Etenim latius patere intellegimus endosimi notionem, quippe quod sit vel signum, quo quis initium alicuius rei faciendum esse demonstret, vel exordium sive orationis, sive nervorum, sive vocum cantus, vel omnino alicuius rei incitamentum. Suid. v. ἐνδόσιμον· κινήσεως καὶ ἀρχῆς αἴτιον. Uniuscuiusque potestatis permulta exempla in promptu sunt.

Liceat mihi pauca in medium proferre: Philostr. min. p. 131. ed. Jacobs. Ὠδὴ δὲ (Ἰάσων) τὸ ἐνδόσιμον τοῖς ἐρέταις ᾄδει· *remigibus endosimon canebat.* Cf. p. 129. Lucian. de saltat. c. 10. καὶ τὸ πρῶτον σύνθημα Λακεδαιμονίοις πρὸς τὴν μάχην ὁ αὐλὸς ἐνδίδωσι. „*Et primum quidem Lacedaemoniis tibia ad pugnandum signum tollit.*“ Cf. Maxim. Tyr. dissert. VII. Quaest. 5, 1. ἐβούλετο μὲν ὁ Λαμπρίας εἰπεῖν . . . ὀῤῥωδοῦντι δ' ὅμως, μὴ λίαν ἀηδὴς γένηται καὶ λυπηρὸς, αὐτὸς ὁ Καλλίστρατος ὥσπερ τὸ ἐνδόσιμον παρέσχε, τοιαῦτά τινα διαλεχθείς. Polluc. On. I. 210. Τὸ ἐνδόσιμον εἰς τὸν δρόμον κροῦσαι τῷ ποδὶ τὴν γαστέρα[1]).

---

[1]) Paulo alia significatione ἐνδόσιμον in saltatione praedita erat. In qua signum ita appellabatur ad numeros saltationis rite inculcandos pedis supplosione datum. Idque primis temporibus ligneis soleis (κρουπέζια) effec-

Quae cum ita sint, tantum abest, ut chorolectam e choreutarum numero esse negemus ut eum omnino a coryphaeo diversum non esse clarissime videamus. Plures enim *ἐνδόσιμον* dedisse vix credibile est, immo a rei natura prorsus abhorret.

Sic quattuor iam nomina in unam personam relata sunt coryphaei, chori ducis (*ἡγεμὼν χοροῦ*), chorolectae, chorostatae.

At chorolectam non modo *ἐνδόσιμον* dedisse sed etiam choreutarum ordines instituisse accipimus a Suida v. *χορολέκτης· ὥσπερ παρά τινος χορολέκτου λαβεῖν τὴν στάσιν*, *sicuti ab aliquo chorolecta stationem accipere.* v. *ἀσκωλιάζειν . . . τάξει στὰς, ὥσπερ οὖν παρά τινος λαβὼν χορολέκτου τὴν στάσιν.*

Easdem vices *χοροποιός* explevisse traditur Xenoph. Agesil. c. 2. § 17. . . . *ὅπου ἐτάχθη ὑπὸ τοῦ χοροποιοῦ . . .* Aristid. Orat. XLVI. p. 158. *Καί μοι πάντ' ἐκεῖνα ἤδη λέγε, τὸν ναυπηγὸν ὡς εἰς τάξιν τίθησι τὰ ξύλα, τὸν τέκτονα ὡς εἰς τάξιν τοὺς λίθους, τὸν χοροποιὸν, quomodo choreutas ordinet.*

Non est igitur, cur *χοροποιόν* a chorolecta aliisque principis nominibus differre credamus.

Postremo choragum quoque antiquis temporibus eundem fuisse, et re vera chorum duxisse chorique ordines instruxisse auctor nobis est Demetrius apud Athen. XIV. 633. 6. *ἐκάλουν δὲ καὶ χορηγοὺς, οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθωμένους τοὺς χορούς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοὔνομα σημαίνει.* Plutarch. Apophthegm. Lacon. 219. E. *Λαμωνίδας ταχθεὶς ἔσχατος τοῦ χοροῦ ὑπὸ τοῦ τὸν χορὸν ἱστῶντος. Εὖγε, εἶπεν, ὦ χοραγέ κ. τ. λ.*[1])

Tali modo omnia illa nomina unius personae varia munera designare apparet. Unus erat totius chori princeps (coryphaeus) qui ordinibus institutis, choreutas ducebat cantuque praeibat.

---

tum est. Cf. Poll. on. VII. 87, dein artificiosiori quodam instrumento ferreo (*ὑπόδημα σιδηροῦν*). Lucian. de saltat. c. 83. Liban. adv. Aristid. pro saltatoribus. Tom. III. p. 385. 16. ed. Reisk. Cf. Boettiger. Quid sit docere fabulam p. 7. Tota haec res ad pantomimos potissimum pertinet.

[1]) Hesych. *χορηγός· διδάσκαλος· τοῦ χοροῦ ἐξάρχων.*

Quid vero hac quaestione lucrati sumus? Vidimus certe, Graecos ut in tota tragoedia sic in choricis quoque rebus summam simplicitatem observasse, eosque, quamvis omnia certissimis legibus adstrinxerint, a nimio, quod nonnulli iis insimulare voluerunt, artis studio, prorsus alienos Naturam divinam semper secutos esse magistram[1]).

[1]) Vel me tacente sponte intellegitur, plurima illorum nomina non in tragico tantum choro usuvenisse sed ad cyclios quoque choros referri posse.

Quae sequuntur capita duo ‚*de hyposceniis*' et ‚*de Graecorum scaena eiusque mutatione*' omittenda hoc loco censui, quod accuratius de his rebus disputatum est in libro meo de Aeschyli re scaenica conscripto.

DISPUTATIONES SCAENICAE.

(1843.)

Veterum res scaenica diu iacuit. Ut enim qui superioribus saeculis extiterunt antiquitatis interpretes in transcursu tantum levem eius mentionem fecerunt, sic, qui ante hos viginti annos integram aliquam partem sibi tractandam sumpsit, Genellius[1]), ut breviter dicam quod sentio, rem ingeniosissime obscuravit. Atque etiamsi iustiorem indagandi viam ingressus est vir summus Godofredus Hermannus permultaque ipse, quae huc pertinerent, passim egregie illustravit, tamen eorum, qui in hoc litterarum studio elaborarent, permagna hucusque fuit virorum paucitas. Iam vero improvisa huic disciplinae lux affulsit, postquam regis clementissimi iussu Postamii nuper[2]) Sophoclis fabula acta est, quae inscribitur Antigona.

Etenim cum multae a re scaenica excitatae essent difficultates virique docti non contemnendam eius cognitionem iudicassent ad veterum et tragoedias et comoedias penitus intellegendas, non pauci, in hunc incultum agrum traducti, ad reperienda explorandaque sparsa, quae extant, cum litterarum tum artium monumenta se accinxerunt. Quorum tamen diversa est disputandi ratio, diversus eventus.

Et alii quidem, Genellii vestigia prementes, vel delibantes nonnullos veterum scriptorum locos, vel prorsus despicientes antiquorum auxilium, coniectura rapti, miras quasdam sibi fingunt res, quae quamvis ingeniosissime sint excogitatae, at certe anti-

[1]) Hans Christian Genelli, das Theater zu Athen. Berlin und Leipzig, 1818.

[2]) Die XXVIII. m. Oct. a. XLI., deinde saepius repetita Berolini cf. Preufsische Staatszeitung 1841. No. 301. 307. 308. 316. 317.

quitatis quidem speciem exhibeant nullam. Scilicet genio indulgere malunt, quam in operosa veterum interpretatione haerere, et integrum aliquod aedificium exstruere, quam lacera ex ruina eruere fragmenta.

Alii, ut et ipsi scriptorum testimonia plus iusto neglegunt, ita ex artium potissimum reliquiis omnem rem scaenicam explicandam esse statuunt. Qui quidem cum praeter litterarum monumenta cetera muta per se esse non meminerint, saepissime illi in maximos incurrunt errores suasque, quas ex nostro rei scaenicae statu hauserunt, sententias in Graecorum Romanorumque antiquitatem facile transferentes et ceteris et sibi ipsi inviti fraudem faciunt.

Alii denique Hermanni rationem ineuntes pedetentimque progrediendum esse rati summam in litterarum documentis et colligendis et emendandis et explicandis operam ponendam esse censent. Atque hanc equidem solam viam esse iudico, qua naviter incedentes ad id, quod propositum est, si non veloci, at certo cursu pervenire possimus. Itaque peragrandus est vastissimus veterum scriptorum campus, excutiendae vel remotissimae grammaticorum, rhetorum, lexicographorum aliorumque latebrae, quae reperiuntur testimonia ad criticam severitatem exigenda, librorum auctoritate sananda, interpretatione expedienda. Deinde quae ex variis scriptoribus fluxerunt caute debemus disponere, in aetatum discrimina candide inquirere, verborum vicissitudines probe discernere. Tali modo si firmum iecerimus litterarum fundamentum, non dubium videtur, quin artium quoque si accesserit fides multum illa rei scaenicae lucis sit allatura. Quapropter, ut taceam, quem fructum ex pictorum statuariorumque operibus possimus percipere, architectorum potissimum admirabilia, quae per Asiam, Graeciam, Italiam, Siciliam, Hispaniam, Galliam dispersa sunt, theatrorum monumenta accuratius, quam hucusque factum est, sunt describenda, scite examinanda, cum litterarum indiciis comparanda.

Vides, quam difficilis sit in hac disciplina quaestio. Neque vero, cum cunctando equidem rem restituendam esse intellexissem, hoc specimen, quod sentio quam sit exiguum, in publico proposuissem, nisi haec scribendi mihi demandata esset provincia. Nam per hos fere quinque annos tot tamque variis ne-

gotiis sum distractus, a litterarum cultu illis mirum quantum alienis, ut perpaucis tantum horis subsicivis his studiorum meorum deliciis vacare liceat. Sed tamen, quod ea religione scripsisse mihi videor, ut quasi digito monstrarem, quae certa essent, quae incerta, quae obscura aliorumve virorum acumini relinquenda, hoc quantulumcunque meum opusculum iis commendatum esse volo, qui, quam ardua sit in hac re disquisitio, non ignorantes vel minimum litterarum incrementum gratulentur atque contentionis gloriaeque minus cupidi quam veritatis nescire se malint ingenue fateri, quam vana coniecturarum specie et alios et sese ipsi fallere.

Qui quidem si aut improbantes, quae scripsi, emendaverint, aut probantes confirmaverint, omninoque suas vires adiunxerint ad illustrandam hanc, quae adhuc situ ac squalore obsita est, antiquitatis partem, in magno illud deputabo lucro. Hoc autem in summis habeo votis, ut existat aliquando vir litterarum doctrina artiumque scientia conspicuus, qui in hac tanta rerum varietate, consociatis omnium, qui rei scaenicae operam dare velint, studiis, indicata quadam certa via et ratione, distributis suis cuique partibus, singulorum opera in unum corpus redigendi munus in se suscipiat[1]).

---

[1]) Quamquam hoc quidem frustra optavi, tamen cum alii multi inde ab illo tempore tum Fridericus Wieseler insignem his studiis operam navavit duobus inprimis libris: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851. et „Das griechische Theater“ in „Encyclopädie der Wissenschaften von Ersch und Gruber““. Sect. I. pars. 83. pag. 159—256. Cf. Julius Sommerbrodt, das altgriechische Theater. Stuttgart 1865. p. 78—80.]

I.

De thymele.

De thymele scripserunt Genellius[1]), G. Hermannus[2]), O. Muellerus[3]). Qui cum omnes satis habeant inquirere, in Graecorum theatro quae fuerit ratio, operae videtur esse pretium, omnes huius vocis quasi quasdam vicissitudines deinceps persequi. Est enim artissime coniuncta eius historia cum dramatis ipsius primordiis, progressu, interitu, ita, ut invicem sibi lucem afferre videantur.

Et originem quidem huius vocis ducendam esse a *θύειν* vocabulumque ipsum aram significare, ut facile intellegitur, sic veterum quoque scriptorum testimoniis satis comprobatur.

Schol. ad. Lucian. de saltatione c. 76. *θυμέλη, ὁ βωμὸς, ἀπὸ τοῦ θύειν.* Suid. v. *κονίστρα· ἔστι δὲ μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς τοῦ Διονύσου ὃς καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν.* Cramer. Anecdot. Graec. e Codicibus msc. bibl. Oxon. T. II. p. 449. 18. *θυμέλαι· οἱ βωμοὶ ἀπὸ τοῦ θύεσθαι, ἢ τίθεσθαι.* Bekk. Anecd. I. p. 42. 43. *νῦν μὲν θυμέλην καλοῦμεν τὴν τοῦ θεάτρου σκηνήν, καὶ ἔοικε παρὰ τὸ θύειν κεκλῆσθαι ὁ τόπος οὗτος.*[4])

---

[1]) Genelli, d. Theater zu Athen, p. 72.

[2]) Hermanni opuscula. T. VI. p. 145. sqq.

[3]) K. O. Mueller, Aeschylos Eumeniden, p. 81. et Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden, p. 35. squ. [De Wieseleri libro: „Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Eine archäologische Abhandlung. Göttingen 1847" cf. quae in censura mea exposui.]

[4]) Hac arae significatione praedita invenitur in iis, quos O. Muellerus contulit, scaenicorum poetarum locis. Eurip. Suppl. 65. *ὁσίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προσπίπτουσα προσαιτοῦσ' ἕμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας.*

Constat autem, inde ab antiquissimis temporibus Graecorum Deos cantu et saltatione esse celebratos, atque Dionysi inprimis aras anniversariis quae fiebant sacris solemni pompa, iucundissimis choris festivissimoque tibiarum vocumque concentu percrepuisse. Namque Silenorum Satyrorumque habitum imitantes circa fumantes dei aras choros ducebant, quibus laudes canerent, dolores lugerent, victorias celebrarent, argumenta denique rerum sive feliciter sive infeliciter a Baccho gestarum imitarentur.

Euanth. de tragoedia et comoedia c. 2.: Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque olim tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc consistens, nunc revolvens gyros, cum tibicine concinebat.

Mox sacrificio facto in ipsam aram (thymelen) vel, quod credibilius videtur, in mensam, quae mactandis victimis inserviret, adscendebant interque cantandum iocosos miscebant sermones[1])

Orion. Theb. Etymol. p. 72. *Θυμέλη παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τίθεσθαι τὰ θυόμενα ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν πρὸ τούτου, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας.*

Kyrill. Lexic. Msc. apud Albert. ad Hesych. I. p. 1743. *Θυμέλη, τράπεζα, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον* et *Θυμέλαι, τράπεζαι, ὀρχήσεις. Θυμέλη καὶ ἡ τράπεζα.*

Etymolog. Magn. p. 458. 30. *ἡ τοῦ θεάτρου μέχρι νῦν ἀπὸ τῆς τραπέζης ὠνόμασται· παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τὰ θύη μερίζεσθαι, τούτεστι τὰ θυόμενα*

Ion 46. 115. 235. Electra 717. Iphigen. Aul. 151. plurali plerumque numero. Aesch. Suppl. 654. *Καὶ γεραροῖσι πρεσβυτοδόκοι γεμόντων θυμέλαι, φλεγόντων θ', ὡς πόλις εὖ νέμοιτο.*

[1]) Unde fluxisse videtur significatio iocosi, quae inest in adjectivo *θυμελικός*. Cf. Cramer Anecd. Graec. e codic. Parisiens. vol. I. p. 7. *"Ιδιον δὲ κωμῳδίας μὲν τὸ μεμιγμένον ἔχειν τοῖς σκώμμασι γέλωτα, τραγῳδίας δὲ πένθη καὶ συμφοράς. σατυρικῆς δὲ οὐ τὸ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν ἀπαντᾶν, ὡς ὁ Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἄλκηστις καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἠλέκτρα, ἐκ μέρους, ὥσπερ τινές φασιν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει γέλωτα.* eod. p. 8. *τέλος δὲ τραγῳδίας μὲν λύειν τὸν βίον, κωμῳδίας δὲ συνιστᾶν αὐτὸν, σατυρικῆς δὲ τοιούτοις θυμελικοῖς χαριεντισμοῖς καθηδύνειν αὐτόν.*

ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ἤδον, μήπω τάξιν λαβούσης τραγῳδίας.

Lexic. Gudian. p. 246. 42. *Θυμέλαι, τράπεζαι, ὀρχήσεις.*

Etenim in his omnibus locis, quos ex uno fonte repetendos esse clarissime apparet, magna inest rerum conturbatio. Docent enim, thymelen fuisse mensam aliquam, in qua caederentur victimae, eamque adscendere solitos fuisse antiquissimis temporibus, quicunque inter saltandum atque cantandum ex tempore sermones conferrent. At primum quidem quomodo thymele illa, quae apud poetas scaenicos *δεξίπυρος*[1]) nominatur, quae appellatur apud Euanthium fumans[2]), haec, inquam, thymele quomodo mensa esse poterat, in qua secarentur hostiarum carnes? Deinde ne hoc quidem probabile est, adscendisse Bacchi cultores, qui quidem celebrarent Deum, in ipsam eiusdem, circa quam chori ducebantur, aram. Nisi forte ad quosdam thymelae gradus referendum id esse putabis. Quod si verum esset, quamquam de hac quidem re tacent omnino illa testimonia, non minus inepta videretur illa mensae significatio.

Itaque confusae esse arae mensaeque videntur notiones probeque discernenda ara (thymele), circa quam choros ducebant a mensa, in qua caedebantur victimae, et quam ad eos, quos dixi, sermones adhibitam fuisse consentaneum est. Quod si minus ipsi rerum probabilitati credere volueris, at certe fidem non denegabis luculentissimo Pollucis testimonio, qui cum paulo ante de thymele esset locutus, mensam illam non thymelen, sed *ἐλεόν* vocatam esse dicit.

Polluc. Onomastic. IV. 123. *ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ Θυμέλη εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός· ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς καὶ ἀγυιεὺς ἔκειτο βωμὸς πρὸ τῶν Θυρῶν καὶ τράπεζα, πέμματα ἔχουσα, ᾗ Θεωρὶς ὠνομάζετο, ἢ Θυωρίς. Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.*

Placuit haec confabulandi ratio et cum antea data occasione ex

---

[1]) Euripid. Suppl. 65.

[2]) Euanth. de tragoedia et comoedia c. 2.

tempore inter cantandum cum choro contulissent sermones, mox diverbia quaedam opera dedita arteque composita carminibus interserebant seiunctisque chori et histrionis partibus dramatis fundamenta iaciebant. Etenim auctus est deinceps actorum numerus, traducta res a Dionyso ad ceteros Deos, heroes, triplex extitit poesis dramaticae genus, tragicum, satyricum, comicum. Atque, quemadmodum apud Athenienses ipsa exculta est fabularum natura ac diversitas, sic externa quoque mutata est spectaculorum ratio. Exstructa enim scaena, primum in tempus illa quidem, et subitarii, ut Taciti verbis[1]) utar, gradus, non multo post, cum Aeschylo Pratinaque fabulas docentibus corruissent[3]) lignea illa quae vocabantur ἴκρια[2]), ex lapide coeptum est aedificari theatrum, in quo non solum fabulae ederentur, sed etiam cyclici ut antea ducerentur chori omniaque denique fierent rerum musicarum certamina.

Sed quoniam tota res scaenica ex Dionysii sacris orta erat, manebat in theatro pristina dei religio. Namque cum tres factae essent theatri partes, una actorum, quae vocatur scaena, altera chori, quae nominatur orchestra, tertia spectatorum, quod est theatrum, et cum primordia poesis dramaticae a choro instituta essent, in media, quae chori est, parte collocata est ara (thymele), circa quam saltantes Deum carminibus celebrabant.

Cf. Polluc. Onomastic. IV. 123. *καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον· ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός.* Schol. ad Aristid. T. III. p. 535. 536. ed. Dindorf *τὴν πρὸ θεάτρου: ἐν τῇ κρείττονι τάξει. Α.... ἄμεινον οὖν ἡμᾶς ἐξεργάσασθαι, ὅτι ὁ χορὸς, ὅτε εἰσήει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ (ἦ) ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα εὑρεθῇ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος.*

Iam vero etiamsi in orchestra fuisse thymelen inter omnes constat, tamen quo loco illa fuerit posita, quae eius fuerit forma,

---

[1]) Taciti Ann. XIV. 20.

[2]) Liban. Hypoth. Demosth. Olynth. I. p. 8. Reisk. *οὐκ ὄντος τὸ παλαιὸν θεάτρου λιθίνου παρ' αὐτοῖς, ἀλλὰ ξυλίνων συμπηγνυμένων ἰκρίων.* Phot. p. 106. 2. ἴκρια, *τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον.* Suid. v. ἴκρια. Eustath. Odyss. Γ p. 1472.

[3]) Suid. v. *Αἰσχύλος* et v. *Πρατίνας.*

qui usus, adeo ambigitur, ut perdifficile videatur in tanta cum fontium penuria tum coniecturarum farragine, quid verum sit, assequi. Quae cum ita sint, nihil antiquius habendum esse existimo, quam ut quae exstant testimonia summa cautione summaque religione examinentur, repudientur autem atque reiiciantur vana, quae solis coniecturis nituntur, commenta.

Videamus autem primum, quo orchestrae loco fuerit collocata thymele. Et Genellius[1]) quidem, nulla omnino testium auctoritate allata, thymelen in media orchestra collocatam fuisse dicit. Idem censuit Hirtius[2]), idem Muellerus[3]). Neque vero illud non recte. Quamquam cum neglexissent illud testimonium, ex quo apparet duplici sensu orchestrae vocem usurpatam esse, altera latiori, altera artiori, omnia mirum in modum turbaverunt. Est autem ille locus, quo totam fere suam sententiam Hermannus[4]) firmavit, Etymol. Magn. p. 743. 30.

σκηνή ἐστιν ἡ μέση χώρα τοῦ θεάτρου· παρασκήνια δὲ τα ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης χώρας κάγκελλα. ἢ ἵνα σαφέστερον εἴπω, σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκευὴν εὐθὺς, καὶ τὰ παρασκήνια· εἶτα ἡ ὀρχήστρα, αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι· εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν· μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.[5])

Etenim scaenam vel potius proscaenium excipiebat orchestra, scalis cum scaena coniuncta[6]). Orchestra autem, Hermanni sen-

---

[1]) Genelli, d. Theater zu Athen. p. 72.

[2]) Hirt, Gesch. der Baukunst. Th. III. p. 91.

[3]) l. l. Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden.

[4]) Hermanni opusc. T. VI. p. II. p. 145 squ.

[5]) Has emendationes, quarum mentio facta erat in: Jenaische Literat.-Zeit. No. 114. 1842, summa qua est benevolentia, vir humanissimus mecum communicavit. Olim enim legebatur: *σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου, περισκήνια* (Suid. *παρασκήνια*) *δὲ τὰ ἔνδοθεν* (*τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν* Suid.) *τῆς μέσης θύρας, χαλκᾶ κάγκελλα· καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ περισκήνια,* (Suid. *παρασκήνια*) *ἡ ὀρχήστρα — μετὰ τὴν θυμέλην ἡ ὀρχήστρα.*

[6]) Cf. Athen. de machinis in veterum mathematicor. opp. ed. Paris.

tentia, aut ea vocabatur theatri pars, quae totum amplectitur spatium inter proscaenium et spectatorum sedilia situm (quod alias appellabatur *κονίστρα*), in quo medio thymelen collocatam esse verisimile[1]) est, aut certa quaedam eiusdem spatii pars, quae inde a proscaenio usque ad thymelen porrigitur (cf. *εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν*). Et de ea quidem hoc nostro loco agitur. Nimirum, haec est enim Hermanni sententia[2]), ut chori cyclici toto utebantur maiori illo spatio, cf. Phrynich. s. v. *Θυμέλην*: .... *σὺ μέντοι, ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται, λογεῖον ἐρεῖς, ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροί, ὀρχήστραν*[3]) (quod de tibicinum choris et de choris cyclicis videtur esse dictum), sic in fabulis edendis chorus, quippe qui non tam lato spatio seiunctus esse posset a scaena et ab actoribus, in minori illo spatio versabatur, tabulis strato (*ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος*) et fortasse aliquantum editiori. Et profecto, si haec vera est sententia, (est autem maxima ex parte illius, quem attuli, loci auctoritate comprobata, ita ut admodum pauca ex coniectura addita veterum scriptorum auxilium exspectent), permultae simul sublatae sunt, quas mox videbimus, difficultates.

Neque enim minus exilia sunt ea, quae de thymelae forma traduntur. Nam duo, quod equidem sciam, inveniuntur vestigia, alterum in Etymol. Magn. p. 743. *εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα, κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται Θυμέλη παρὰ τὸ θύειν,*

MDCXCIII. fol. p. 8. *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.*

[1]) Nam certi nihil traditur.

[2]) Iuvat ipsa Hermanni, quae de hac re scripsit, verba afferre: Wenn Vitruv die Orchestra 10 Fufs niedriger als das Proscenium angiebt, so sprach er nur von dem steinernen Gebäude und gebrauchte also Orchestra in weiterer Bedeutung von dem ganzen untern Raume des Theaters zwischen dem Proscenium und den Sitzen. Zum Behuf der Aufführung von Schauspielen aber wurde auf diesem Platze ein nur ein paar Stufen niedrigerer breterner Boden an das Proscenium auf Balken errichtet, der bis an die Thymele reichte, die in der Mitte jenes Raumes stand; dieser Breterboden hiefs in engerer Bedeutung Orchestra und wird gemeint, wo von Schauspielen die Rede ist.“ — „Die Orchestra der Schauspiele war also etwa um 7 oder 8 Fufs höher als jene in weiterer Bedeutung genannte Orchestra, und nur halb so grofs, indem sie nur bis an die Thymele reichte.“ [3]) [Cf. p. 33.]

alterum in Pollux. Onomast. IV. 123. *ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη εἴτε βῆμά τι οὖσα εἴτε βωμός*[1])

Ex quibus nihil aliud efficitur, quam thymelen aram fuisse quadratam, excavatam.[2])

Quodsi tenemus, chorum tragicum, comicum, satyricum in ea tantum orchestrae parte versatum fuisse, quae a scaena usque ad thymelen porrigitur, illud certe apparet, aram in eo extremo orchestrae termino constitutam nullius fabulae scaenicam conformationem conturbasse. At contra, si cum Genellio, Hirtio, Muellero dramaticum quoque chorum magnum illud orchestrae spatium tenuisse, in eoque medio thymelen collocatam esse statuimus, quid tandem fiet de illa Dionysi ara in iis potissimum fabulis, in quibus, veluti in Aeschyli Prometheo, nullus poterat esse arae usus?

Accedit, quod cetera quoque veterum scriptorum, quae de thymelae usu relicta sunt testimonia, Hermanni sententiae egregie patrocinantur. Nam cum Muellerus aram illam, in media orchestra positam, gradibus instructam fuisse sibi persuasisset, in illis gradibus constitisse dicit vel coryphaeum[3]), vel totum chorum, vel singulas choreutas cum tibicinibus. At hoc etsi verum esse potest, tamen aut fallor aut veterum quidem auctoritate nititur nulla. Neque enim ab aliis quidquam allatum est, neque ego praeter unum locum invenire potui, in quo huius rei mentio

---

[1]) Plutarch. Demetr. c. 12. *τοῦτον μὲν οὖν ἐπίτηδες ἐκείνῳ παρεθήκαμεν, τῷ ἀπὸ τοῦ βήματος ὀν ἀπὸ τῆς θυμέλης*, sibi opponuntur *βῆμα* et *θυμέλη*. Sed hoc loco *θυμέλη* pro omni re scaenica usurpata est, *βῆμα* de rhetorum arte.

[2]) [Delevi, quae in priori editione sequuntur: „Quamquam, quod Pollux dicit *εἴτε βῆμα*, nescio an in eo lateat non leve quoddam indicium, quo aram illam gradibus instructam fuisse intellegatur. Cui sententiae fidem afferunt verba

Isidor. origg. XVIII. 47. Thymelici autem erant musici scaenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant supra pulpitum, quod thymele vocabatur.

Sed sunt hae tamen coniecturae, certi nihil.“ Cf. censuram meam libri Wieseleriani: Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Göttingen 1847.]

[3]) Principem chori ducem coryphaeum, at non *ἡγεμόνα* appellatum esse, et unum coryphaeum, plures *ἡγεμόνας* fuisse, demonstravi in dissertatione mea inaugurali: Rerum scaenicarum capita selecta. C. I.

fieret. In quo tantum abest ut choreutae in thymele collocati fuisse tradantur, ut de solis rhabdophoris sit sermo. Est autem Schol. ad Arist. Pac. v. 735. (T. I. p. 680 ed. Dindorf). *Χρῆν μὲν τύπτειν τοὺς ῥαβδούχους, εἴ τις κωμῳδοποιητὴς αὐτὸν ἐπήνει πρὸς τὸ θέατρον παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίστοις.* Quae sic interpretatur scholiasta:

ἐχρῆν μὲν, εἴ τις κωμῳδοποιητὴς ἑαυτὸν ἐπήνει παραβάσει χρώμενος, τοὺς ῥαβδούχους ἐκείνους τύπτειν αὐτὸν, ὡς ἀπρεπές τι μεταχειριζόμενον. — ἦσαν δὲ ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινὲς, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν· ἢ ῥαβδούχους εἶπε τοὺς κριτὰς τοῦ ἀγῶνος, οὓς ὁ ποιητὴς αἰσυμνήτας εἶπεν.

Cf. Suid. v. v. *ῥαβδοῦχοι.* Schol. Platon. p. 99. ed. Rhunken. *ῥαβδοῦχοι ἄνδρες τῆς τῶν θεάτρων εὐκοσμίας ἐπιμελούμενοι.*

Quid igitur? Rhabduchos illos, quibus modestiae, decoris, ordinis in theatris tuendi provincia est demandata, numne probabile est una cum choreutis atque tibicinibus in media orchestra, in thymelae gradibus, constitisse? Non mihi quidem videtur, sed tamen, cum nolimus nostram opinionem in veterum rem scaenicam inferre, concedamus illud. Hoc vero, si quid video, fieri omnino non potuit, ut eum locum tenerent, quem Genellius, Hirtius, Muellerus, neglecta duplici orchestrae significatione, in fabulis quoque agendis thymelae assignaverunt. Nam si erant in media chori dramatici orchestra, si chorus circa ipsam illam aram saltabat, quomodo illi publici ordinis curatores videre poterant quaecunque in theatro fiebant, si videbant, quomodo coercere poterant spectatorum turbas ita, ut non totus turbaretur chorus, tota fabula? Sin vero, ut ante exposuimus, orchestra, ut ita dicam, dramatica, minor illa, discernenda est a maiori illa, in qua cyclici chori saltabant, atque si in extrema eius parte quasi terminus collocata erat thymele, cum ipsis rhabdophoris scaena non minus quam theatrum patebat, tum chorus non prorsus seiunctus erat a thymelae aditu.

Videtur autem illud proxime a vero abesse, in tragoediis quidem aut nunquam aut rarissime chorum vetere illa thymele usum esse, neque omnino aram illam, quam omnes scirent esse Dionysi, pro cuiusque fabulae argumento modo Apollinis modo

Jovis fuisse, tum tumuli tum aliam quandam speciem habuisse, sed ubi ara opus esset, de aliis quibusdam cogitandum esse, pro ea, quae flagitatur, scaenae orchestraeque conformatione aut in scaena aut in orchestra positis. At contra in comoedia idque in parabasi potissimum, (in qua poeta, neglecta fere fabula, suas res cum spectatoribus agebat), chorum ad thymelen, vetus illud religionis monumentum, accessisse, cum ex eo, quem attuli, scholiastae loco, tum ex Crameri intellegitur Anecd. Parisiens. vol. I. p. 7. Etenim Alcibiades, cum acerbissime exagitatus esset ab Eupolide militesque iussisset eum corripere atque mari aliquantum temporis immersum tenere: „Tu quidem", inquit, „thymele me immerge, ego te in mari madefaciam."

βάπτε με σὺ θυμέλαις, ἐγὼ δέ σε ἁλμυροῖς ὕδασι κατακλύσω.[1])

Nempe *θυμέλαι* dictae sunt pro choris comicis, qui parabasi, primaria antiquae comoediae parte, ad aram saltantes, perstringebant maxime eos, qui in re publica poetis male videbantur versari.

Sed iuvat totum hunc locum describere ad illustrandam eam, quae est de Eupolidis morte, narrationem apprime appositum. *Ἐπειδὴ δὲ αὐτὸς (Εὔπολις) εἰς Ἀλκιβιάδην ὕβρισεν ὄντα τότε στρατηγὸν, καὶ διελοιδορήσατο αὐτῷ, ὧν τότε Ἀλκιβιάδης ἐμπαράσκευος πρὸς πόλεμον ὡς ναυμαχίας προσδοκωμένης, κελεύει τοῖς στρατιώταις συλλαβεῖν αὐτόν· οἱ δὲ συλλαμβάνοντες αὐτὸν, ὡς μέν τινές φασιν, παντελῶς ἀπέπνιξαν αὐτὸν εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς δὲ ἄλλοι, δεδεμένον αὐτὸν σχοίνῳ ἀνῆγόν τε καὶ κατῆγον εἰς τὴν θάλασσαν· οὐ μέντοι καὶ ἀπέπνιξαν παντελῶς, τοῦ Ἀλκιβιάδου λέγοντος „βάπτε με σὺ θυμέλαις, ἐγὼ δέ σε ἁλμυροῖς ὕδασι κατακλύσω." Καὶ οὕτως δὴ ἢ διαφθαρέντος τοῖς κύμασι παντελῶς, ἢ καὶ περισωθέντος ψήφι-*

---

[1]) Ad Eupolidis fabulam, quae inscribitur *Βάπται*, est referendum. De qua cf. Meineke, Quaestionum scenicarum spec. I. Berol. 1826 p. 36. 42. 43, qui ex Aristid. schol. T. III. p. 444. ed. Dindorf, hoc distichon edidit:

Βάπτες μ' ἐν θυμέλῃσιν, ἐγὼ δέ σε κύμασι πόντου
βαπτίζων ὀλέσω νάμασι πικροτέροις.

correcta scholiastae lectione *βάπτε με ἐν* in *βάπτες μ' ἐν*. At scribendum videtur:

Βάπτε σὺ μ' ἐν θυμέλῃσιν, ἐγὼ δὲ σὲ κύμασι πόντου
βαπτίζων ὀλέσω νάμασι πικροτέροις.

σμος ἔθετο Ἀλκιβιάδης μηκέτι φανερῶς ἀλλὰ συμβολικῶς κωμῳδεῖν.[1])

Sed haec hactenus. Iam vero latius patere coepit thymelae significatio, ut fere omnino obsolesceret primaria vocis vis atque potestas. Neglecta enim arae significatione, thymele, quod ara illa princeps erat orchestrae locus, pro ipsa orchestra dicta est; ita ut quicunque in orchestra versabantur choreutae, tibicines, cum opponerentur actoribus, quorum erat scaena, thymelici sint appellati. Testis est Vitruvius V. 7 (vulgo 8) ed. Schneider, qui cum loquatur de discrimine, quod inter theatrum Romanorum et Graecorum intercedat, sic rem absolvit: „Ita a tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod *λογεῖον* appellant, ideo quod apud eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur[2]).

Idem discrimen deprehenditur in Anthol. Palatin. ed. Jacobs T. I. p. 312 No. 21.

τὸν σὲ χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλου,
τὸν τραγικῆς Μούσης ἀστέρα Κεκρόπιον,
πολλάκις ἐν θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθηλὼς
βλαισὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρεψε κόμην,
τύμβος ἔχει, καὶ γῆς ὀλίγον μέρος· ἀλλ' ὁ περισσὸς
αἰὼν ἀθανάτοις δέρκεται ἐν σελίσιν.

Denique eiusdem significationis exemplun suppeditat Athen. XIV. p. 617. c., qui fragmentum servavit alicuius carminis hyporchematici a Pratina compositi:

Τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
Τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπά-
ταγα θυμέλαν;

---

[1]) [Cf. Hesych.: *Γλυκερῷ Σιδωνίῳ· δρᾶμά ἐστιν, ἐν ᾧ τῆς θυμέλης ἄρχεται οὕτως, „Σιδώνιον ἄστυ λιπόντες“ κ. τ. λ.* ubi *θυμέλη* uti recte iudicat Meineke fragm. com. Graec. T. II. p. 1209 de chori parodo dictum est.]

[2]) Cf. Toelken, Preussische Staatszeitung 1841 No. 308. Ueber die Eingänge zu dem Proskenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters.

ubi thymelen pro orchestra positam esse ex praegressis Athenaei verbis satis elucet[1]):

Πράτινας δὲ ὁ Φλιάσιος, αὐλητῶν καὶ χορευτῶν μισθοφόρων κατεχόντων τὰς ὀρχήστρας ἀγανακτεῖν τινας ἐπὶ τῷ τοὺς αὐλητὰς μὴ συναυλεῖν τοῖς χοροῖς, καθάπερ ἦν πάτριον, ἀλλὰ τοὺς χοροὺς συνᾴδειν τοῖς αὐληταῖς.

Atque his quidem terminis in Graecorum theatro thymelae vis atque potestas videtur esse circumscripta. Iam ad Romanos transeundum est. Quorum theatrum a Graecorum theatro cum maxime differret, thymelen quoque apud eos aliud quid sonasse sponte patet. Etenim cum apud Graecos orchestra esset chori atque tibicinum, apud Romanos adeo mutata est eius usus, ut senatoribus esset data, in qua honoris causa considerent.

Cf. Vitruv. lib. V. c. 6. Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam: in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata: et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus.[2])

Quae igitur apud Romanos thymelae fuit ratio? Sublatamne eam in theatro Romano esse censebimus? An inter eas fuit aras, quibus Romanorum scaena instructa esse perhibetur a

Donat. de tragoed. et comoed. In scaena duae arae poni solebant, dextra Liberi, sinistra eius Dei, cui ludi fiebant. cf. Lactant. institt. VI. 20.

Non veri illud est simile, neque ullo veterum testimonio comprobatum. Immo, cum antiquissimis temporibus apud Graecos et chori et tibicines ad thymelen constitissent, in theatro autem Romano cum orchestra sublatus esset vetus thymelae locus, re prorsus mutata nil mansit nisi nomen. Quo quidem nomine primum ea insignita

---

[1]) Aliter interpretatus est hunc locum O. Mueller, Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden p. 36.

[2]) cf. Sueton. Iul. c. 76. Octav. c. 35. Cordus Cremutius, ne admissum quidem tunc quemquam senatorum, nisi solum, et praetentato sinu. Quosdam ad excusandi se verecundiam compulit: servavitque etiam excusantibus insigne vestis et spectandi in orchestra, epulandique publice ius. 44. Claud. 21. Ludos dedicationis Pompeiani theatri, quod ambustum restituerat, e tribunali posito in orchestra commisit. c. 25.

est scaenae pars, in qua certabant tibicines, citharoedi, omnes denique, qui apud Graecos orchestram tenuerant, musici.

Cf. Isidor. Origg. XVIII. 47. Thymelici autem erant musici scaenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant supra pulpitum, quod thymele vocabatur.

Thom. Magist. *Θυμέλην οἱ ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν, οἱ δὲ ὕστερον ἐπὶ τοῦ ἐν τῷ θεάτρῳ τόπου, ἐφ' ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ ἄλλοι τινὲς ἀγωνίζονται μουσικήν.*

Schol. Lucian. de saltat. c. 76. *Θυμέλη, ὁ βωμὸς ἀπὸ τοῦ θύειν· θυμελίη δὲ αὐλητική.*

Deinde cum imperatorum temporibus comoedia atque tragoedia magis magisque paulatim cederent pantomimis, totaque scaena saltatione et musica streperet, scaena ipsa nomen invenit thymelae, et quicunque in scaena operam dabant sive comoediae, sive tragoediae, sive Atellanis, sive pantomimis, sive mimis, omnes appellabantur thymelici.

Bekker Anecd. I. p. 292. s. v. *παρασκήνια: σκηνὴ δ' ἐστὶν ἡ νῦν λεγομένη θυμέλη.* cf. Etymol. Magn. s. v. *παρασκήνια.*

Bekk. Anecd. I. p. 42. s. v. *θυμέλη: νῦν μὲν θυμέλην καλοῦμεν τὴν τοῦ θεάτρου σκηνήν, καὶ ἔοικε παρὰ τὸ θύειν κεκλῆσθαι ὁ τόπος οὗτος.*

Phrynich., qui maximam aetatum rationem habuit omnesque vocis vicissitudines rectissime observavit p. 163 ed. Lobeck *Θυμέλην: τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ θυσίαν ἐτίθουν· οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ τραγικοὶ ἀγωνίζονται.* Quibus verbis mox addit, quae antea fuerit ratio: *Σὺ μέντοι ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται λογεῖον ἐρεῖς, ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροὶ ὀρχήστραν, μὴ λέγε δὲ θυμέλην.*

Pantomimus vocatur thymelicus apud Orell. inscriptt. latin. T. I. p, 453. No. 2589.

ATHENODORUS || XYSTICUS || PARIDI THYMELICO
BENEMERENTI || FECIT.

quae inscriptio non dubium videtur, quin ad pantomimum re-

ferenda sit Paridem aut maiorem illum[1]), qui Neronis fuit aequalis, aut minorem [2]) eumque illustriorem, qui Domitiani aetate floruit, urbis delicias, Romanique decus theatri[3]).

Latissime denique thymelae atque thymelicorum notio patet apud Salvianum ad Trevirenses p. 152. „Si quando usu venerit, quod scilicet saepe evenit, ut eodem die et festivitas ecclesiastica et ludi publici agantur, quaero ab omnium conscientia, quis locus maioris Christianorum virorum copias habeat, caveane ludi publici, an atrium Dei, dicta Evangelicorum magis diligant, an thymelicorum.

Nam quid tandem hoc loco thymelici, nisi in universum artifices scaenici?

Haec habui, quae de thymelae usu scaenico disputarem. Constat igitur, (ut breviter repetamus, quae deinceps sunt exposita), idque certa testimoniorum fide, thymelen proprie fuisse aram, eamque, exstructo apud Graecos theatro, in orchestra positam, mox ipsius orchestrae vim obtinuisse ac potestatem, in Romanorum autem theatro primum eam fuisse scaenae partem, ubi artifices musici versarentur, deinde totam significasse scaenam.

---

[1]) Cf. Tacit. ann. XIII. 19. 22. 27. Sueton. Ner. c. 54.

[2]) Iuven. sat. VI. 87. Sueton. Domit. c. 3.

[3]) Martial. lib. XI. 14. Quisquis Flaminiam teris viator
Noli nobile praeterire marmor.
Urbes deliciae, salesque Nili,
Ars et gratia, lusus et voluptas,
Romani decus et dolor theatri,
Atque omnes Veneres, Cupidinesque,
Hoc sunt condita, quo Paris, sepulcro.

II.

De triplici pantomimorum[1]) genere.

Athen. I. p. 20. d. e. *Τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς Ἰταλικῆς[2]) καλουμένης πρῶτος εἰσηγητὴς γέγονε Βαθύλλος Ἀλεξανδρεύς, ὅν φησι νομίμως ὀρχήσασθαι Σέλευκος· τοῦτον τὸν Βάθυλλόν φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἐστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις.*

Postquam primo imperatorum saeculo apud Romanos obmutescere coeperunt comoedia atque tragoedia, ipsaeque propter incommodam iocorum procacitatem coercitae sunt Atellanae[3]), sola fere eaque recens inventa in theatro regnabat pantomimorum ars.

---

[1]) Negat Langius (Vermischte Schriften p. 53.) vocabulum pantomimi de artificio ipso usurpatum fuisse. At frustra. Cf. Plin. Natur Hist. VII. 54. „Et quos nostra adnotavit aetas," (loquitur Plinius de mortibus, quas dicit repentinas), „duo equestris ordinis in eodem pantomimo mythico tum forma praecellente (obierunt)."

[2]) Sic legendum esse pro *τραγικῆς* infra probare conabor.

[3]) Suet on. Caligul. c. 27. Atellanae poetam ob ambigui ioci versiculum media amphitheatri arena igni cremavit.

Quae nata sub Augusto[1]), ab imperatoribus maximam partem aucta, mox permagna cepit incrementa nimiumque quantum per plura deinceps saecula omnium animos devinxit. Saltabant imperatores, imperabant saltatores (pantomimi), indies gliscebat non modo in Italia[2]), sed etiam in Asia, Africa[3]), Graecia, aliis terris, effeminatus spectaculorum furor adeo, ut his potissimum illecebris extinctam esse pristinae frugalitatis memoriam, corruptos mores, pessumdatam civitatem, rempublicam ruisse clamitarent illorum temporum scriptores. Sed quamvis cum ceteros tum Ecclesiae inprimis patres contra illud artificium non sine causa declamasse et theatrum, quod eo streperet, consistorium impudicitiae[4]) diabolique officinam nominasse putandum sit, non minus tamen recte in muta illa eademque loquacissima pantomimorum saltatione sublimioris cuiusdam artis vestigia iam inter veteres Lucianus[5]) et Libanius[6]) videntur perspecta habuisse. De qua re utut et inter nostros homines et inter veteres scriptores discrepant iudicia, profecto, quod tantum saltatores (pantomimos) in imperio Romano valuisse res est testata, non ineptum est quaerere, quae fuerint illius artis principia, quae natura, quae genera, quae species. Quae quidem cum superioribus saeculis satis bene ex aliqua parte exposuisset vir elegantissimi iudicii, Salmasius[7]), nostra memoria multo praestantius explicuit vir doctissimus Grysar[8]), qui in duobus libellis suis veterum, quae dispersa sunt, testimonia et dili-

---

[1]) Ad unum omnes Bathyllum et Pyladem primos hanc saltationem sub Augusto instituisse consentiunt cf. Athen. I. 20. c. f. Lucian. de sallat. c. 34. Zosim. hist. l. p. 4. ed. Steph. Suid. s. v. ὄρχ. παντόμ. et s. v. Ἀθηνόδωρ.

[2]) Rhein. Mus. 1833. I. Heft p. 72. 73.

[3]) Augustin. de doctr. christ. II. 38.

[4]) Tertullian. de spectac. p. 269. ed. Paris. Chrysost. expos. psalm. VIII. vol. V. p. 77.

[5]) Cf. dialog., qui est περὶ ὀρχήσεως.

[6]) In oratione περὶ ὀρχηστῶν contra Aristidem habita.

[7]) Adnotationes in Scriptores historiae Augustae p. 496. sqq. ed. Paris. 1666 fol.

[8]) Ersch und Gruber Encyclopaedie s. v. Pantomimen der Alten, et Rheinisches Museum 1833. vol. I. p. 30. sqq. Praeterea multa egregie tractata sunt a Muellero, de genio aevi Theodosiani. Gotting. 1798. p. 103 sqq. et Langio, Vindiciae tragoed. Romanae.

gentissime collegit, et aptissime disposuit, et clarissime illustravit, sic ut totam rem si minus absolvisse, at certis fundamentis primus videretur substruxisse. Quapropter si quis iustam quasi quandam familiaritatem cum hac re voluerit contrahere, is, quaeso, ad Grysarium se conferat; equidem cum malim libros eius legendos aliis commendare, quam ipse exscribere, ea tantum afferenda esse puto, quae ad id, quod proposui, necessaria esse videantur.

Constitui autem patrocinium suscipere eius loci, quo fere solo de pantomimorum agitur origine, et quem ad unum prope omnes interpretes aut neglexerunt aut ineptum iudicaverunt.

Athen. I. p. 20, d. e. *Τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρῶτος εἰσηγητὴς γέγονε Βάθυλλος Ἀλεξανδρεὺς, ὅν φησι νομίμως ὀρχήσασθαι Σέλευκος· τοῦτον τὸν Βάθυλλόν φησιν Ἀριστόνικος καὶ Πυλάδην, οὗ ἐστι καὶ σύγγραμμα περὶ ὀρχήσεως, τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἣ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἣ ἐλέγετο σίκιννις.* et extr. e. *ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητική τε καὶ πολύκοπος, ἡ δὲ Βαθύλλειος ἱλαρωτέρα· καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι.*

De quo Grysarius, cum causa non satis cognita pantomimorum artem ex Romanorum canticis originem ducere sibi persuasisset, his verbis sententiam suam exponit [1]):

„*Sonderbar ist diese Notiz, noch sonderbarer, dass keiner der Erklärer sich auf die Deutung derselben eingelassen hat. Wollte der Grammatiker, aus dem Athenäus diese Nachricht entlehnte, eine Zusammensetzung tragischer, komischer und satyrischer Chortänze in dem Pantomimus finden, so machte er denselben zu dem seltsamsten Quodlibet, von dem sich allen anderen Ergebnissen zufolge auch nicht eine Spur in jenem nachweisen lässt. Soll aber mit dem συστήσασθαι ein Vermischen der in dem tragischen, komischen und satyrischen Tanze wahrnehmbaren Eigenthümlichkeiten angedeutet sein, so hat der Schriftsteller etwas Widersinniges gesagt, indem ein Vermischen so verschiedener oder vielmehr entgegengesetzter Elemente undenkbar ist. Es bleibt uns daher, um die auf*

[1]) Rhein. Museum l. l. p. 35.

jede Weise etwas ungeschickt ausgedrückte Stelle nicht völlig aufzugeben, nur folgende Annahme übrig. Pylades und Bathyllus erhoben das canticum nicht bloss zu einer selbständigen Darstellung von grösserem Umfang, sondern sie vervollkommneten auch den Tanz durch eine mehr reizende und kunstvolle Gesticulation. Dass diess der Fall war, sagt von Pylades namentlich Macrob. Saturn. II. 7. Hic ferebatur mutasse rudis illius saltationis ritum, quae apud maiores viguit et venustam induxisse novitatem etc. Räumen wir nun jenem Grammatiker, der so gern das Ganze auf einen Griechischen Ursprung zurückgeführt hätte, es immerhin ein, dass jene beiden Künstler von der griechischen Orchestik, welche sie als Griechen vollkommen inne hatten, soviel auf die Ausbildung und Vervollkommnung der Pantomimen übertragen, als sie anwendbar fanden: und obige Stelle hat wenigstens noch einen Sinn.

Miram Grysarius sensit huius loci esse notitiam, suaeque sententiae contrariam, sed tamen non potuit a se impetrare, ut causa non satis cognita sibi mallet fidem derogare, quam veterum qualicunque testimonio.

Etenim cum totam pantomimorum artem ex Romanorum canticis repetendam esse sibi persuasisset, suae opinionis amore praepeditus, hunc Athenaei locum aut sensu carere aut hoc significare statuit, Pyladem illum et Bathyllum quaecunque apta viderentur ex Graecorum, quam optime callerent, saltatione ad excolendam pantomimorum artem contulisse. Quae quidem interpretatio, cum longe illa a scriptoris nostri verbis recedat, vereor ne omnino ad Grysarii, quam sibi de Romana origine finxit, sententiam conformata nihil ad ipsam difficultatem expediendam afferre videatur.

Mihi res secus videtur se habere. Nam etsi paulo obscurius haec verba, neque satis accurate illa dicta esse et ipse fateor, tamen aptam quandam sententiam, eamque ad illustrandam hanc quae de origine proposita est quaestionem maxime idoneam continere existimo. Sed priusquam ad rem ipsam aggrediar, pauca de saltatorum arte, qualis illa fuerit, exponere ab instituto nostro non est alienum.

Universa saltandi ars in imitando posita est.

Platon. legg. VII. 876. a. *μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὄρχησιν ἐξειργάσατο.*

Itaque pantomimorum quoque, qui fere saltatores (*ὀρχησταί*) vocantur, summa cernitur in imitatione[1]).

Cassiodor. Var. lib. IV. c. 51. „Pantomimo a multifaria imitatione nomen est.“

Sunt autem varia imitationis argumenta, mores, perturbationes, actiones, ut recte statuit

Aristot. Poet. I. 6. ed. Herm. *καὶ γὰρ οὗτοι* (saltatores) *μιμοῦνται διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.*

Ita fit, ut varia sint saltationis genera. Quo enim perturbationes praecipue exprimuntur, illud est lyricum saltandi genus[2]). Actiones quae imitatur saltatio, dramatica vocatur. Denique morum imitatio in eo potissimum genere videtur inesse, quod mimorum[3]) nomen invenit. Quamquam haec tria saltandi genera non omnino fuisse seiuncta facile intellegitur.

Iam pantomimorum saltatio non potest esse dubium, quin fuerit dramatica. Quod cum ipsa docet Luciani interpretatio de saltat. c. 67. *οὐκ ἀπεικότως δὲ καὶ οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν [ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν?]. Καλὴ γὰρ ἡ ποιητικὴ παραίνεσις ἐκείνη τό „ὦ παῖ ποντίου θηρὸς πεταλίου νόον ἴσχων πάσαις πολίεσσιν ὁμίλει“ καὶ τῷ ὀρχηστῇ ἀναγκαία· καὶ δεῖ προσφύντα τοῖς πράγμασι συνοικειοῦν ἑαυτὸν ἑκάστῳ τῶν δρωμένων.* tum omnia, quae et ab eodem et ab aliis recensentur argumenta, quaeque perspicue a tragoediae argumentis minime differre dicuntur

---

[1]) Lucian. de saltat. c. 36. *καὶ τὸ μὲν κεφάλαιον τῆς ὑποθέσεως, μιμητική τίς ἐστιν ἐπιστήμη, καὶ δεικτική, καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτική, καὶ τῶν ἀφανῶν σαφηνιστική.* cf. c. 62.

[2]) Tria lyricae saltationis genera enumerantur Athen. XIV. 360. d.

[3]) Huc spectat, quae nuper (d. XVIII. m. Apr. XL.) Romae inventa est, inscriptio:

CAESARIS. LUSOR.
MUTUS. ARGUTUS
IMITATOR
TI. CAESARIS. AUGUSTI. QUI
PRIMUM. INVENIT. CAUS
IDICOS. IMITARI.

Cf. Rhein. Mus. 1842. p. 480.

Lucian. de. saltat. c. 31. *αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέραις καὶ οὐδέν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἱ ὀρχηστικαί.*

c. 29. *τὸ δὲ πρόσωπον αὐτὸ, ὡς κάλλιστον, καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι ἐοικός.*

c. 63. c. 66. *ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα (τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν) ἐζήτει κ. τ. λ.*

Imitatur autem pantomimus solis corporis motibus

Lucian. de saltat. c. 62. *μιμητικός ἐστι (ὁ ὀρχηστής) καὶ κινήμασι τὰ ᾄδόμενα δείξειν ὑπισχνεῖται,*

nutu, crure, genu, manu, rotatu[1]). Quapropter saltatorum vocantur manus loquacissimae, linguosi digiti, silentium clamosum[2]). Clausum enim os[3]), vultusque persona tectus[4]). Neque vero plane libera omnibusque legibus soluta erat saltatorum ars, sed gestus illi atque motus numero vincti[5]), musicaeque modis plerumque temperati[6]).

Et antiquissimis quidem temporibus artissime coniuncta erat saltatio cum musica, iidemque saltabant et canebant[7]). Verum in pantomimorum arte musicae et saltationis partes erant separatae, ita ut chorus summo tibiarum, cithararum, aliorum organorum concentu, scabellorumque crepitu[8]), totius fabulae argumentum cantaret[9]), saltator idem corporis gestibus atque motibus exprimeret.

---

[1]) Sidon. Apollin. carm. XXIII.

[2]) Cassiodor. Var. l. IV. 51.

[3]) Sidon. l. l.

[4]) Lucian. de saltat. c. 29. *τὸ δὲ πρόσωπον αὐτὸ ὡς κάλλιστον καὶ τῷ ὑποκειμένῳ δράματι ἐοικός, οὐ κεχηνὸς δὲ ὡς ἐκεῖνα, ἀλλὰ συμμεμυκός.*

Cassiodor. Var. l. I. 29.

[5]) Aristot. Poet. l. §. 6 ed. Herm. *αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμεῖται χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν.*

[6]) Cf. Lucian. de saltat. c. 63.

[7]) Lucian de saltat. c. 30. *Πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ᾠδὴν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπᾴδειν.*

[8]) Sueton. Calig. c. 54.

[9]) Cassiodor. Var. l. IV. 51. Pantomimus igitur cum primum in

Atque hae quidem fabulae, quas salticas appellatas fuisse sagacissime vidit Welckerus[1]), cum ad ipsum pantomimorum usum inventae sunt atque compositae[2]), tum ex veterum dramatis expressae atque dispositae[3]). Nullo enim pacto Graecorum dramata, veluti Sophoclis Trachiniae, Euripidis Ion et Troades, talia edi poterant, qualia scripta erant, quippe cum prorsus diversa esset antiqui dramatis atque pantomimorum ratio. Etenim in tragoedia, comoedia, dramate satyrico plures erant actores, in fabulis salticis unus, qui pluribus[4]) deinceps partibus susceptis, singulas deinceps actiones saltando exprimebat.

His rebus praemissis ad ipsum Athenaei locum expediendum accedo, quem Schweighaeuserus interpretatione latina satis recte sic videtur expressisse: „*Tragicam, quam vocant, saltationem,*

---

scaenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi.

Lucian. de salt. c. 26. *καίτοι τὸν μὲν αὐλὸν εἰ δοκεῖ καὶ τὴν κιθάραν παρῶμεν· μέρη γὰρ τῆς τοῦ ὀρχηστοῦ ὑπηρεσίας καὶ ταῦτα.*

Plin. epp. VII. 24 singulos gestus cum canticis reddebant.

[1]) Rhein. Mus. 1833. I. p. 56.

[2]) Iuven. sat. VII. 86. 87.

Auditur (sc. Statius): sed cum fregit subsellia versu
Esurit, intactam Paridi nisi vendat Agaven.

Cum Paris sit illustrissimus ille pantomimus, Agave videtur esse aliqua fabula saltica in pantomimorum usum a Statio composita.

Senec. Suasor. II. p. 20. ed. Bip. Silonem pantomimis fabulas scripsisse refert.

Sueton. Nero c. 54. Sub exitu quidem vitae palam voverat — proditurum se — novissimo die histrionem, saltaturumque Vergilii Turnum.

Lucian. de saltat. c. 84. *τοῦ γὰρ ὁμοίου Αἴαντος αὐτῷ γραφέντος οὕτω κοσμίως καὶ σωφρόνως τὴν μανίαν ὑπεκρίνατο κ. τ. λ.*

[3]) Orell. inscriptt. No. 2629.

Arnobius. adv. gentes lib. IV. ed. Lugdun. IXLI. p. 151. necnon et illa proles Jovis Sophoclis in Trachiniis Hercules pestiferi tegminis circumretitus indagine miserabiles edere inducitur eiulatus.

Sueton. Calig. c. 57. Pantomimus Maester tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus tragoedus ludis, quibus rex Macedonum, Philippus occisus est, egerat.

[4]) Lucian. de saltat. c. 66. *ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα (τοσούτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν) ἐζήτει, ἕνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστὴν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινούμενοι τὰ λοιπὰ πρόσωπα εἶεν. ἐπεὶ δὲ ἔμαθεν, ὅτι ὁ αὐτὸς ὑποκρινεῖται, καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα κ. τ. λ.*

quae Athenaei aetate in usu fuit, primus introduxerat Bathyllus Alexandrinus, quem legitime saltasse ait Seleucus. Hunc Bathyllum scribit Aristonicus et Pyladem, cuius exstat etiam commentarius de saltatione, Italicam saltationem composuisse (instituisse) ex comica, quae cordax vocabatur, ex tragica, quae vocabatur emmelia, et ex satyrica, quae sicinnis appellabatur."

Et primum quidem manifesta, nisi fallor, quae statim initio deprehenditur corruptela, ad unum omnes latuit interpretes. Maximo enim opere offendit, quod quae saltatio ex tragica, satyrica, comica conflata esse dicitur, ea tragicae nomen invenisse traditur. Neque vero, cum antea iam exstaret tragicum saltandi genus (emmelia), pantomimorum artem probabile est tragicam praecipue esse nominatam, cum praesertim ea ne tragica quidem esset sola, sed etiam ad comoediam atque satyricum drama pertineret. Accedit, quod eadem hoc ipso nostro loco paulo post appellatur Italica. Quam ob rem non dubito, quin pro *τῆς δὲ κατὰ τοῦτον ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης* legendum sit *τῆς Ἰταλικῆς καλουμένης*. Quae quidem emendatio et cum sequentibus verbis: *τοῦτον τὸν Βάθυλλον, φησὶν Ἀριστόνικος, καὶ Πυλάδην τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι κ. τ. λ.* optime concinit, et tota nostri loci expositione egregie confirmabitur. Denique ut tragicam eam appellatam fuisse nullum praeterea documentum quo comprobetur exstat, sic Italicae nomini permulti illi loci, qui eam in Italia inventam excultamque fuisse demonstrant, summam fidem conciliant.

Sed quam tandem sententiam in iis verbis inesse iudicabimus, quibus Pylades atque Bathyllus composuisse vel constituisse dicuntur Italicam saltationem ex tragica, satyrica, comica? Quod si de confusione quadam trium illorum saltandi generum dictum esset, ineptum illud cum Grysario censerem.

Etenim tanto ea discrimine seiunguntur, ut coalescere vix possint. Atque cognoscitur omnis in saltatione diversitas ex diversa, ut ita dicam, morali indole. Haec autem indoles in *φορῶν* (motuum) *καὶ σχημάτων* (figurarum) proprietate est posita.

Plutarch. Quaest. Convival. IX. 15. c. 2. *φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις,*

ὅταν Ἀπόλλωνος, ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσι ἐπιμένωσι· τὸ δὲ τρίτον ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικόν ἐστι, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων.

Respondet igitur, nisi fallor, *φορά* nostro, quod ex Gallica lingua duximus, „pas“, *σχῆμα* nostro „tour[1])“, et cum universa saltatio, teste Platone, ex imitatione sit nata eorum, quae recitantur, ea est *φορῶν* et *σχημάτων* ratio, ut *φοραί* quasi sint verba, quibus exprimantur *σχήματα*, sententiae, quae sese deinceps excipientes atque inter sese nexae certam quandam morum speciem exhibeant.

Iam vero, ut vir gravis, constans, pari firmoque incedit gradu, adolescens spe, fervore, cupiditate agitatus nunc stat, nunc it, nunc currit, puer laetus, ferox, effusus currit, salit, exsultat, sic in saltando quoque, quod nihil aliud videtur esse quam numerose ingredi[2]), maiori minorive motu certae quaedam exprimuntur sententiae, certi mores[3]).

Quae cum ita sint, tria illa dramaticae saltationis genera[4]) non minus inter se differre consentaneum est, quam ipsam tragoediam, comoediam, drama satyricum.

Et emmelia quidem, quae est tragoediae, inter tria saltationis genera pulcherrima illa, gravis est, sedata, constans, concinna[5]).

---

[1]) [Rectius de hoc vocabulo exponitur de Aeschyli re scaenica. p. III.]

[2]) Platon. de legg. II. 673. D. *Οὐκοῦν αὖ ταύτης ἀρχὴ μὲν τῆς παιδιᾶς τὸ κατὰ φύσιν πηδᾶν εἰθίσθαι πᾶν ζῶον, τὸ δ' ἀνθρώπινον, ὡς ἔφαμεν, αἴσθησιν λαβὸν τοῦ ῥυθμοῦ ἐγέννησέ τε ὄρχησιν καὶ ἔτεκε κ. τ. λ.*

[3]) Platon. de legg. VII. 815. E. 816. A. *ἐν δὲ δὴ τοῖς τοιούτοις που πᾶς ἄνθρωπος τὰς κινήσεις τοῦ σώματος μειζόνων μὲν τῶν ἡδονῶν οὐσῶν μείζους, ἐλαττόνων δὲ ἐλάττους αὖ, δειλὸς δὲ καὶ ἀγύμναστος γεγονὼς πρὸς τὸ σωφρονεῖν μείζους καὶ σφοδροτέρας παρέχεται μεταβολὰς τῆς κινήσεως.* Athen. XIV. 628. c.

[4]) Cf. Schol. ad Aristoph. Nub. v. 540. Etymol. Magn. v. *σίκιννις*. Phavorinus p. 1383. p. 1647. Ammon. v. *κόρδαξ*. Eustath. in Hom. Iliad. 6 v. 605. p. 1127. 28. ed. Roman. Polluc. Onomast. IV. 14. Suid. v. *Πυλάδης* v. *ἐμμέλεια*. Phot. v. *σίκιννις*.

[5]) Platon. de leg. VII. 814. E. 816. B.... *τὸ πρέπον τε καὶ ἁρμόττον ἐπιθεὶς ὄνομα*. Athen. XIV. 630. d. *ἐν ἑκατέρᾳ δὲ* (et tragica

Opposita emmeliae cordax, (quod genus comoediae est proprium), rustica, indecora, dissoluta, lasciva[1]).

Denique sicinnis, satyrici dramatis saltatio, ut est Satyrorum natura, hilaris, procax,omnium concitatissima[2]).

Apparet igitur, de confusione aliqua trium illorum saltandi generum cogitari minime posse, sed ad aliam interpretationem esse confugiendum. Atenim simplicissima haec videtur esse explicandi

---

et gymnopaedica saltatione, quae est lyrica) ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν. Schematum innumera multitudo, ut in Plutarch. Quaest. Convival. VIII. 9. Phrynichi illud:

Σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
Κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή.

Quorum multa ipsi invenerunt poetae, inter quos inprimis nominandus est Aeschylus.

Cf. Athen. I. p. 21. c. f. Plura enumerantur apud Polluc. IV. 99. sqq. Athen. XIV. 629. f. Schol. ad Aristoph. Vesp. 1520.

[1]) Schol. ad Arist. Nub. v. 540. κόρδαξ κωμική, ἥτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὀσφῦν.

Schol. Aristot. Rhet. III. 8. ἔστι δὲ κορδακίζειν εἶδος ἀνειμένου ὀρχήσεως.

Ulpian. in Demosth. Olynth. II. κορδακισμός· ἔστιν εἶδος ὀρχήσεως αἰσχρᾶς καὶ ἀπρεποῦς. Athen. XVI. 631. d. Aristoph. Ran. v. 330.

Quanta vero fuerit schematum et motuum obscenitas, intellegi potest ex Aristoph. Vesp. 1520. sqq.

ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε
καὶ τὸ Φρυνίχειον
ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὦ-
ζωσιν οἱ θεαταί,
στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτὸν
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον, βέμβικες ἐγγενέσθων.

[2]) Athen. XIV. p. 630. b . . . . εἰσὶ δέ τινες, οἳ καί φασι τὴν σίκιννιν ποιητικῶς ὠνομάσθαι ἀπὸ τῆς κινήσεως, ἣν καὶ οἱ σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυπέτην οὖσαν. Hesych. v. σίκιννις.

Egregie hanc Satyrorum naturam describit Euripid. Cycl. v. 218.

Κυκλ. μήλειον, ἢ βόειον, ἢ μεμιγμένον;
Χορ. ὃν ἂν θέλῃς σύ· μὴ 'μὲ καταπίῃς μόνον.
Κυκλ. ἥκιστ'· ἐπεί γ' ἂν ἐν μέσῃ τῇ γαστέρι
πηδῶντες ἀπολέσαιτ' ἂν ὑπὸ τῶν σχημάτων.

ratio. Nempe dramatica est pantomimorum ars, ex veterum dramatica saltatione orta. Et cum tria essent scaenicae saltationis genera, poterat ea esse aut tragica, aut satyrica, aut comica. Quod negat nostri loci, quem interpretandum proposuimus, scriptor; minime eam in sola aut tragoedia, aut comoedia, aut satyrica fabula exprimenda versatam esse, sed ex tribus eam compositam, id est argumenta et tragica et satyrica et comica complexam affirmat.

Quo efficitur, ut triplex extiterit pantomimorum genus, tragicum, satyricum, comicum.

Atque hanc sententiam nulla profecto machina adhibita ex hoc loco elici posse, nemo est, qui in dubitationem vocet. Exploremus autem, utrum ipsa, quam invenisse nobis videmur, res veterum testimoniis comprobetur, necne.

Et tragicum quidem genus latissime patuisse ex permultis intellegi potest documentis. Testis est inprimis Lucianus, qui omnes terras peragrans, argumentaque et mythica et historica, quae singulis locis inveniantur, recensens, comparata tragoedia cum pantomimorum saltatione, utriusque artis argumenta minime differre dicit:

De saltat. c. 31. *Αἱ δὲ ὑποθέσεις κοιναὶ ἀμφοτέροις, καὶ οὐδέν τι διακεκριμέναι τῶν τραγικῶν αἱ ὀρχηστικαί, πλὴν ὅτι ποικιλώτεραι αὗται, καὶ πολυπαθέστεραι*[1]*), καὶ μυρίας μεταβολὰς ἔχουσαι·*

c. 60. *εἴσεται δὲ καὶ τὴν ἐν ᾄδου ἅπασαν τραγῳδίαν.*

c. 61. *Συνελόντι δὲ εἰπεῖν, οὐδὲν τῶν ὑπὸ τοῦ Ὁμήρου, καὶ Ἡσιόδου καὶ τῶν ἀρίστων ποιητῶν καὶ μάλιστα τῆς τραγῳδίας λεγομένων ἀγνοήσει.*

Accedit luculentissimum inscriptionis alicuius testimonium Orell. inscriptt. lat. T. I. No. 2629.

D. M. || CURANTE CALOPODIO LOCATORE || THEOCRITI || AUGG. LIB. || PYLADI || PANTOMIMO || HONORATO || SPLENDIDISSIMIS || CIVITATIB. ITALIAE || ORNAMENTIS || DECURIONALIB. ORNA || GREX || ROMANUS || OB MERITA EIUS || TITUL. MEMORIAE || POSUIT. — Ab altera parte: SUI TEMPORIS PRIMUS || TROADAS. A tertia: IONA.

---

[1]) [Sic correxi quod in codicibus legitur *πολυμαθέστεραι*.]

Ubi aut fallor, aut ultimis verbis: Troadas, Iona, Euripidis illae significantur tragoediae, quibus exprimendis maxime eminuerit Pylades, sive is fuit ipse pantomimicae saltationis auctor, sive alius.

Confirmat denique, ut alios taceam, auctoritas Suetonii, qui in Caligulae vita c. 57. „Pantomimus Mnester", inquit, „tragoediam saltavit, quam olim Neoptolemus, tragoedus, ludis, quibus rex Macedonum, Philippus, occisus est, egerat."

Satyrici generis pauciora quidem, neque tamen minus illa gravia extant vestigia. Ac primum quidem inter ea, quae Lucianus enumerat[1]), salticarum fabularum argumenta, permulta reperiuntur, quae ab antiquissimis poetis Graecis in satyricis fabulis tractata esse sciamus. Veluti, ut pauca exempla afferam, Aeschylus traditur scripsisse Prometheum, Circen, Sophocles Herculem et Inachum, Euripides Herculem[2]), Achaeus Vulcanum, quae omnes fabulae in satyricarum numero referuntur[3]); eademque argumenta apud Lucianum commemorata invenimus c. 38, c. 39, c. 41, c. 43, c. 46.

Sed haec tamen res, si verum fateri volumus, non multum posset valere, nisi aliorum accederet eorumque certiorum documentorum fides. Quid autem aliud, quam satyricae saltationis argumentum exhibet

Horatii illud Sermon. I. 5. 63.

Campanum in morbum, in faciem permulta iocatus
Pastorem saltaret uti Cyclopa, rogabat.

Eodem spectat in Epist. II. 2. 124.

Ludentis speciem dabit, et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.

Et magis etiam perspicue satyricum argumentum significare videtur Plutarchus Quaest. convival. lib. VII. quaest. VIII. c. 3[4]) ed. Paris., qui cum reiciat Pyladis saltationem, „tumidam illam affectuumque plenam", laudat „Bathylleam, Echus aut Pa-

---

[1]) Lucian. de saltat. c. 37—61.

[2]) Cf. Cramer. Anecd. Parisiens. vol. I. p. 7. 8.

[3]) Cf. Welcker, Nachtrag zur Aeschylischen Trilogie.

[4]) De hoc loco mox accuratius disputabitur.

nis alicuius aut Satyri cum Amore comessantis personam saltando referentem.“

Neque vero contemnendum est Festi auxilium, cuius extat in Pauli Diaconi excerptis haec notitia lib. VII. p. 73 ed. Lindemann

s. v. grallatores. Grallatores appellabantur pantomimi, qui ut in saltatione imitarentur Aegipanas adiectis perticis, furculas habentibus, atque in his superstantes ob similitudinem crurum eius generis gradiebantur, utique propter difficultatem consistendi.

Etenim cum Aegipanas[1]) in magna Satyrorum turba fuisse constet, pantomimos ipsos satyrica quoque argumenta saltando expressisse, clarissime ex hoc loco elucet.

Postremo, ut omnis dubitatio removeatur, ipsam satyricae saltationis descriptionem eamque accuratissimam servavit nobis Nonnus Dionysiac. lib. XIX. v. 223 sqq. p. 419 ed. Graefe.

Restat, ut comoedias quoque a pantomimis saltatas fuisse comprobemus. Est autem satis idoneus, opinor, nostrae sententiae auctor Seneca rhetor. controvers. excerpt. III. praef. Qui cum exponere conatus esset, magna ingenia plus quam in uno opere raro eminuisse: „Vergilium, inquit, illa felicitas ingenii, in oratione soluta reliquit, Ciceronem eloquentia sua in carminibus destituit. Eloquentissimi viri Platonis oratio, quae pro Socrate scripta est, nec patrono, nec reo digna est.“ Iam ad scaenam transiens, cum dicit: „Et ut ad morbum te meam vocem“, nonne diserte fatetur ille quidem, rem scaenicam in summis sibi esse deliciis, ita ut fere morbum appelles singulare illud studium? Quo gravius esse debet sequentium verborum momentum: „Pylades in comoedia, Bathyllus in tragoedia, multum a se aberant.“ Unde perspicue, si quid video, intellegitur, et Pyladem et Bathyllum comoedias non minus quam tragoedias saltasse, sed alterum comoedia, alterum tragoedia superiorem fuisse. Comparatis autem Plutarchi et Athenaei locis obscurum esse non potest, Pyladem tragico genere praestitisse, Ba-

[1]) Cf. Heyne, antiquar. Aufsaetze 2. p. 70. Plin. Natur. Hist. lib. V. c. 1. Eundem noctibus micare crebris ignibus, Aegipanum Satyrorumque lascivia impleri sqq.

thyllum comico. Etenim sic statuit Plutarchus Quaest. convival. lib. VII. quaest. VIII. 3. de utriusque saltatione: *Ἀποπέμπω δὲ τῆς ὀρχήσεως τὴν Πυλάδειον, ὀγκώδη καὶ παθητικὴν καὶ πολυπρόσωπον*[1]) *οὖσαν, αἰδοῖ τε τῶν ἐγκωμίων ἐκείνων ἃ Σωκράτης περὶ ὀρχήσεως διῆλθε, δέχομαι τὴν Βαθύλλειον αὐτόθεν πέζαν*[2]), *τοῦ κόρδακος ἁπτομένην, Ἠχοῦς ἤ τινος Πανὸς, ἢ Σατύρου σὺν ἔρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην.* In quo quod attinet ad tragicam Pyladis saltationem, id iam satis est illustratum. Comicum autem a Bathyllo inprimis cultum saltandi genus extitisse luculentissime significant verba illa, quibus eius saltatio cordaci traditur fuisse affinis[3]). Idem prorsus refert noster Athenaei locus I. p. 20. c. *ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητική τε καὶ πολύκοπος*[4]), *ἡ δὲ Βαθύλλειος ἱλαρωτέρα· καὶ γὰρ ὑπόρχημά τι τοῦτον διατίθεσθαι.*

Quem locum fere totum ex Plutarcho expressum esse videmus, sic, ut priora quidem verba omnino cum eodem consentiant. Posteriora autem (*καὶ γὰρ ὑπόρχημάτι τοῦτον διατίθεσθαι*) ineptus compilator ta mutilavit, ut ea sensu plane careant. Nam cum exposuisset de diversa Pyladis et Bathylli saltandi ratione, omnino intellegi non potest, quid sibi velit languidum illud: „Nam Bathyllus hyporchema saltando imitatus est.“ Haec autem vera videtur esse vocabuli *διατίθεσθαι* potestas. Ut enim *διατιθέναι*, quod proprie est disponere, de histrionibus et rhapsodis dictum significat, oratione vel actione aliquid exprimere, veluti

---

[1]) Equidem cum Langio (Vindic. tragoed. Roman.) *πολύκοπον* legendum censeo (cf. Athen. I. p. 20. c.) qui confert Cic. Brut. c. 30.

[2]) Casaubon. de satyric. poes. lib. I. c. 4. p. 113 bene corrigit: *παίζουσαν*, „quae simpliciter ludit.“

[3]) Non satis liquet, quales fuerint illae comoediae, quas saltaverunt pantomimi. Nam nostro quidem loco de comoediis mythicis dictum videtur esse; apud Lucianum autem aliud sine dubio genus commemoratur de saltat. c. 29. *Ἡ δὲ κωμῳδία δὲ καὶ τῶν προσώπων αὐτῶν τὸ καταγέλαστον μέρος τοῦ τερπνοῦ αὐτῇ νενόμικεν* (scribendum videtur *νενέμηκεν*), *οἷα Δάων καὶ Τιβίων καὶ Μαγείρων πρόσωπα* [si, quod hand verisimile est, Luciani haec sunt verba.]

[4]) Salmasius in Notis ad scriptt. Histor. August. *πολυπρόσωπος* pro *πολύκοπος* reponendum iudicavit.

Platon. de legg. II. p. 658. d. *Ῥαψῳδὸν δὲ καλῶς Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσσειαν ἤ τι τῶν Ἡσιοδείων διατιθέντα τάχ' ἂν ἡμεῖς οἱ γέροντες ἥδιστα ἀκούσαντες νικᾷν ἂν φαῖμεν πάμπολυ.*

Platon. Charmid. p. 162. D. *ὁδ' οὐχ ἠνέσχετο, ἀλλά μοι ἔδοξεν ὀργισθῆναι αὐτῷ ὥσπερ ποιητὴς ὑποκριτῇ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα.*

sic ad pantomimos translatum, non aliud esse potest, quam argumentum aliquod salticum saltatione exprimere[1]). Verum enimvero num proprium erat Bathylli, ut hyporchema saltaret? Immo tota pantomimorum ars ex hyporchematis fluxit, ex quo eodem fonte manavit emmelia cordax, sicinnis; id quod clarissime perspicitur ex

Athen. I. 15. d. *ὑποσημαίνεται δὲ ἐν τούτοις ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἤνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου· καὶ ἔστιν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ἀπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων.* cf. Athen. XIV. 628. d. e.[2])

Quae cum ita sint, non dubium est, quin corruptum esse hunc Athenaei locum existimandum sit. Nempe totius rei cardo in eo vertitur, ut dicatur, quae potissimum argumenta saltando exprimere solitus sit Bathyllus, quod fuerit Pyladis et Bathylli discrimen. Ideoque tale quid addendum erat, quale apud Plutarchum legitur (*δέχομαι τὴν Βαθύλλειον, Ἠχοῦς ἤ τινος Πανὸς ἢ Σατύρου σὺν ἔρωτι κωμάζοντος ὑπόρχημά τι διατιθεμένην*), ut accuratius, quemadmodum Pylades in tragicis argumentis eminuisset, sic Bathyllum in comicis superiorem fuisse significaretur.

Iam finem facio huic disputationi, cum triplex extitisse pantomimorum genus ipsamque artis originem ad Graecorum saltationem dramaticam referendam esse mihi videar demonstrasse. Cur autem saltatio, ex Graecia oriunda illa, nominata

---

[1]) Abhorrere a Graecis verbis Schweighaeuseri interpretationem: „Bathyllea vero hilarior; is enim cum saltatione cantum etiam aliquatenus coniungit", nemo est, qui non videat.

[2]) Immutata est postea haec primaria vocis significatio. Diligentissime autem collegit omnes fere locos, ex quibus accuratissime huius vocabuli historiam cognoscere possis, Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über die Griechische Metrik. p. 379.

atque in Italia non modo exculta et perfecta, sed etiam sit inventa, quae denique fuerit scaenae Graecae[1]) apud Romanos ratio atque historia, hoc etsi in animo erat exponere, tamen ne iustos huius scriptionis terminos transgrediar, in illud tempus reservabo, quo mihi concessum fuerit, peculiarem, quem de Romanorum theatro institui, libellum perficere.

---

[1]) Cf. Orell. inscriptt. lat. T. I. No. 2602.

ANZEIGE UND BEURTHEILUNG

VON

C. E. GEPPERT, Die altgriechische Bühne. Leipzig 1843. (1845)

PH. WAGNER, Die griechische Tragödie und das Theater zu Athen. Dresden und Leipzig 1844. (1845)

JULIUS RICHTER, Aristophanisches. Berlin 1845. und

CARL BEER, Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes. Leipzig 1844. (1845)

FRIEDRICH WIESELER, Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Göttingen 1847. (1847)

BENNO RAUCHENEGGER, Das Theater in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung und Behandlung. Leipzig 1845. und

W. F. STREUBER, Der Sonntag, das Theater und das Sonntagstheater. Zürich 1846. (1847).

Die altgriechische Bühne, dargestellt von C. E. Geppert, Dr. ph., Privatdocent an der Universität Berlin. Mit sechs Tafeln antiker Münzen und Vasengemälde. Leipzig. Verlag von J. O. Weigel. 1843. XXIV u. 288. 8.

Vor Herrn Geppert haben sich nur Zwei an der Darstellung der attischen Bühne versucht. Genelli führte in seinem „Theater zu Athen (Berlin u. Leipzig 1818)“ kühn ein Gebäude empor, zu welchem er mehr moderne, als antike Bausteine verwendete, und je geistreicher sein Werk ist, desto gefährlicher wurde es der Wissenschaft. G. C. W. Schneider (das Attische Theaterwesen, Weimar 1835) erwarb sich das Verdienst, das Material vollständiger, als es vorher geschehen war, zu sammeln, ohne dass es ihm jedoch gelang, des Stoffes Herr zu werden, und die aufgehäuften Massen zu ordnen, geschweige denn zu verarbeiten. Hr. G. hat richtig erkannt, dass eine gründliche Prüfung des aus dem Alterthum erhaltenen Vorraths von Schriftdenkmälern vorangehn müsse, wenn fester Grund und Boden für Forschungen auf diesem Gebiete gewonnen werden solle; er hat ferner auch zum ersten Male der Archäologie den gebührenden Platz angewiesen, um die mangelhaften schriftlichen Zeugnisse des Alterthums zu ergänzen und zu bestätigen, und verdient insofern jedenfalls das Lob, auf das er in bescheidener Weise p. VIII allein Anspruch macht, der Wahrheit einen Schritt näher gekommen zu sein, als seine Vorgänger. Allein ungleich gröfserer Nutzen würde der Wissenschaft erwachsen sein, wenn Hr. G., anstatt schon jetzt mit einer Gesammtdarstellung hervorzutreten, zuvor die einzelnen Theile gründlicher durchgearbeitet hätte. Sein Werk leidet vorzüglich an Ungleichmäfsigkeit der Behandlung. Während für ein-

zelne Gegenstände die Beweisstellen sorgfältig zusammengetragen und erklärt, mit Kunstdenkmälern verglichen, zum Theil, wenn auch selten, kritisch berichtigt worden sind, so finden wir Anderes dagegen nur flüchtig berührt, auf Treu und Glauben von Genelli und Anderen angenommen, ohne haltbaren Grund und Boden in die Luft gebaut. Auf diese Weise ist zwar vieles in helleres Licht gestellt, Manches jedoch in noch tieferes Dunkel gerathen — ein Uebelstand, der gewiss dem Bestreben ein *Ganzes* zu liefern, zur Last fällt. Denn bei unzureichenden Vorarbeiten oder mangelhaften Nachrichten liegt die Versuchung zu nahe, die Lücken in der Bearbeitung durch Hypothesen auszufüllen, und wo die Quellen nicht ausreichen, die Phantasie eintreten zu lassen. Je tiefer aber ein Theil der Alterthumswissenschaft verschüttet ist, — und die scenischen Alterthümer hat ein besonders ungünstiges Schicksal getroffen, — je gröfser das Feld, welches durcharbeitet werden muss, desto mehr ist es Pflicht, Entsagung zu üben, die sich aufdringenden Vermuthungen, so lange sie keine Beglaubigung erhalten, unerbittlich abzuweisen, und das Gepräge des Alterthums nicht durch Einmischung von modernen Vorstellungen zu verwischen.

Hrn. G.'s Werk zerfällt in drei Bücher, deren erstes die Entwickelungsgeschichte der griechischen Bühne (p. 1—84), das zweite den Bau und die Einrichtung des griechischen Theaters (p. 85—186), das dritte die Aufführung der Stücke (p. 187—288) behandelt. Voran geht (p. XI—XXIV) eine Aufzählung der alten Bühnenschriftsteller und die Erklärung der beigefügten Abbildungen.

Ich wähle einige Abschnitte des zweiten Buches, um mein vorher ausgesprochenes Urtheil zu begründen.

Ueber den Bau des griechischen und römischen Theaters giebt uns vorzugsweise Vitruvius Nachricht. Hr. G. beginnt mit der Erklärung der hierher gehörigen Stellen (Lib. V. c. 6 u. 7 ed. Schneider) und geht dann zur Betrachtung der nicht unbedeutenden Anzahl von mehr oder weniger gut erhaltenen Baudenkmälern über. Die Wahrnehmung, dass die Bestimmungen des Vitruv nur in wenigen Punkten durch die Ueberreste antiker Theater Bestätigung finden, führt auf die Ansicht, dass man nach den vergeblichen Bemühungen Genelli's und Anderer, beide zu

vereinigen, die Autorität Vitruv's aufgeben müsse. Nur die drei Unterschiede der griechischen und römischen Bühne seien festzuhalten, dass die Griechen eine gröfsere Orchestra, eine weniger tiefe und breite Bühne, ein höheres Proscenium als die Römer hatten. „So allein", fährt er fort, „sind wir im Stande vorurtheilsfrei die Werke der griechischen Kunst auf uns wirken zu lassen, und in unserm Innern ein Ideal zu gestalten, dessen Verwirklichung sich nicht an ein vorgeschriebenes Schema knüpft, noch von ihm abhängig ist." So sehr ich geneigt bin, der Meinung des Hrn. Verf. im Wesentlichen beizutreten, so scheint es mir doch misslich, über diesen Punkt schon jetzt abzuurtheilen. Ehe sich hierüber entscheiden lässt, müssen die Ueberreste der alten Theater sorgfältiger als bisher an Ort und Stelle aufgenommen, geprüft und mit den schriftlichen Angaben verglichen werden. Namentlich ist der Unterschied zwischen griechischem und römischem Theater genauer festzustellen. Denn nicht nach den Ländern, sondern nach dem Gegenstande der Darstellung scheiden sich diese. Es müsste also untersucht werden, ob uns überhaupt noch altgriechische Theater erhalten, ob nicht vielmehr nach dem Bedürfnisse der darzustellenden Stücke, und nachdem die Bestimmung der Orchestra eine andere geworden war, alle griechischen Theater in römische mehr oder weniger umgewandelt sind.

Von p. 98 an behandelt Hr. G. die einzelnen Theile des Scenengebäudes, 1) die Scene selbst, 2) das Hyposkenion; 3) die Paraskenien; 4) das Episkenion.

Das Hyposkenion lag nach *Poll. Onomast. IV 127* unter dem Logeion, war gegen die Zuschauer gekehrt, und mit Säulen und Statuen geschmückt. Auch Hr. G. weist, wohl mit Recht, dem Hyposkenion diesen Platz an, und bestätigt die Aussage des Pollux durch die auf einer Vase (Tafel IV) befindliche Darstellung. Unrichtig scheint dagegen, was Hr. G. aus *Athen. XIV. 631 f.* folgert, dass das Hyposkenion für die Musiker und Andere, die auf der Orchestra thätig waren, der Ort gewesen sei, an dem sie sich aufhielten, bevor sie vor dem Publikum erschienen. Wenn man bedenkt, das *ὑπὸ* nicht blofs „unter", sondern auch „hinter" bedeutet (Vgl. *Poll. Onom. IV. 128 δείκνυσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα. IV. 130.*

Philostr. vit. Apoll. VI. 11 p. 244. Olear., wo es von Aeschylus heifst: *τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἀπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι. Philostr. vitt. Sophist. I, 9, 1 p. 482* und vorzüglich *Plutarch. opp. I. 743. F. (Phocion) καὶ μέντοι καὶ αὐτόν ποτε Φωκίωνα φασὶ πληρουμένου τοῦ θεάτρου περιπατεῖν ὑπὸ σκηνὴν αὐτὸν ὄντα πρὸς ἑαυτῷ τὴν διάνοιαν. εἰπόντος δέ τινος τῶν φίλων· Σκεπτομένῳ, Φωκίων, ἔοικας. Ναὶ μὰ τὸν Δία, φάναι. σκέπτομαι, εἴ τι δύναμαι ἀφελεῖν τοῦ λόγου, ὃν μέλλω λέγειν πρὸς Ἀθηναίους),* so wird es wahrscheinlich, dass auch das Wort *ὑποσκήνιον* in zweifacher Bedeutung gebraucht worden sei, und sowohl den *Raum unter der Skene*, oder bestimmter gesprochen unter dem Logeion, als auch den *Raum hinter der Skene* bezeichnet habe. In dieser letzten Bedeutung nun ist es gewiss in der Stelle bei *Athenäus* (XIV, 631 f.) zu fassen. Asopodorus ist während einer musikalischen Aufführung ehe er selbst auftritt noch hinter der Skene, wie Phokion in der angeführten Stelle des Plutarch, ehe er auf der Bühne erscheint, um seine Rede zu halten. Da hört er ein Beifallsgeschrei im Theater, und in der Ueberzeugung, dass nur ein Verstofs das Lob der Menge erwerben könne, sagt er: *Τί τοῦτ'; εἶπεν· δῆλον, ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν.* Hätte er in dem Raum unter dem Logeion sich aufgehalten, so müsste er unstreitig etwas von dem Vortrage des Flötenbläsers gehört haben, da ja nur eine Bretterdecke über ihm ist, was von Hrn. G. selbst p. 99 erwähnt ist. Dazu kommt, dass der Raum unter der Skene, der zu den Versenkungen benutzt wurde, und aus dem die Todten heraufsteigen, in der That wenig geeignet erscheint als Aufenthaltsort für die Musiker, ehe sie vor dem Publikum auftreten.

Die *Paraskenien* sind nach Hrn. G. die *Zimmer*, (besser *Räume*) *neben* der Skene. Dass aber diese Räume höher gelegen waren, als die Skene, und von ihnen aus eine Treppe auf die Bühne hinabgeführt habe, das wird weder durch die angeführte Abbildung des Syrakusanischen Theaters bei Strack (das Altgriechische Theatergebäude. Potsdam 1843. Tafel V), noch durch die beigebrachten Stellen bestätigt. Denn wenn wirklich in dem Theater von Syrakus nach Strack p. 5 die Andeutung einer Thüre mit einigen Treppenstufen zu finden ist, so geht wenigstens aus der Zeichnung keineswegs hervor, ob diese Stufen auf

die Bühne hinab, oder hinaufgeführt haben. In den Worten des Hrn. Strack aber: „Von dem Raume hinter der Skenenmauer gelangte man durch die oben angegebenen drei Thüren und von den Paraskenien durch besondere Thüren *auf das Logeion*“, liegt jedenfalls eher das Letztere, als das Erstere. Ebenso wenig beweisen die Stellen. Denn in der bei *Plutarch. opp. I, 905 B.* Demetr.) *αὐτὸς δὲ καταβὰς, ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ, διὰ τῶν ἄνω παρόδων* bezieht sich das *καταβαίνειν* keineswegs auf das Hinabsteigen von den Paraskenien auf die Bühne, sondern offenbar auf das Hinabsteigen von der Burg ins Theater, ganz wie bei *Plutarch. opp. I, 1037 D.* (Arat.) *ἐπεὶ δὲ ἀσφαλῶς ἐδόκει πάντα ἔχειν κατέβαινεν εἰς τὸ θέατρον ἀπὸ τῆς ἄκρας κ. τ. λ. Lucian* aber *(opp. II, p. 240 ed. Jacobitz περὶ ὀρχ.)* gehört gar nicht hierher; denn dort ist von einem *Pantomimen* die Rede, der in der Rolle des rasenden Ajax wirklich rasend wurde, und von der Skene in die nicht mehr vom Chor benutzte, sondern für die Senatoren eingerichtete Orchestra hinabsprang, so dass die Herren in Angst geriethen, er möchte sie für Widder halten, und gegen sie loswüthen.

Dem zweiten Abschnitte: „Von der Benutzung des Theaters (p. 103—108) fehlt es an Vollständigkeit. Hr. G. spricht nur davon, dass das Theater auch zu Volksversammlungen, selbst als Gefängniss benutzt worden sei. Aber welche musische Kämpfe aufser den dramatischen im Theater stattgefunden, dass z. B., um nur Eins zu erwähnen, auch die Rhapsoden dort aufgetreten sind, davon ist in dem ganzen Abschnitte nicht die Rede.

Am ausführlichsten, wenn auch nicht überall mit gleicher Sorgfalt, ist der dritte Abschnitt: „Von der Einrichtung des Theaters“ (p. 108—180) bearbeitet. Ueber Lage und Benutzung der Thymele (p. 112 ff.) ist die von Müller und Genelli aufgestellte Meinung beibehalten, obgleich sich keine einzige bestimmte Angabe findet, dass der Koryphäus des Chors diese Thymele bestiegen, um von dort aus den Chor zu leiten, und zugleich die Eingänge zur Orchestra und auf die Skene zu übersehen. Ich darf in Beziehung auf diesen Punkt kurz sein, da ich meine Ansicht über die Thymele und über die Schicksale, die das Wort im Verlaufe der Theatergeschichte erlitten hat, ausführlich dar-

gelegt habe in meinen *disputationes scaenicae I* (Progr. d. Königl. Ritterakad. zu Liegnitz 1843).

Sehr oberflächlich ist das p. 114—117 über die vermeintliche Decoration der Orchestra Vorgebrachte. Es heifst dort: „die Orchestra konnte aber auch noch auf eine andere Weise eine speciellere Beziehung auf die Handlung erhalten, indem man sie decorirte, und dies lässt sich besonders auf dreifache Weise nachweisen: es geschah 1) durch die Aufstellung einer besonderen Decoration; 2) durch die Verzierung der Parodos; 3) durch die Verkleidung des Hyposkenions." Für die erste Art der Ausschmückung durch Aufstellung einer besonderen Decoration in der Orchestra führt Hr. G. *Polluc. Onom. IV, 131* an: *τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία δηλοῦσα πόῤῥω τινὰ τῆς πόλεως τόπον*; eine Stelle, die durchaus unklar, und wie Hr. G. selbst zugiebt, nicht kritisch sicher ist. Auf eine Verzierung der Parodos soll *Aristot. eth. Nicomach. IV c. 6 οἷον καὶ κωμῳδοῖς χορηγῶν ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ πορφύραν εἰσφέρων ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς* hinweisen. Allein der Parodos geschieht hier mit keinem Worte Erwähnung; und auch für die Orchestra liegt, selbst wenn wir mit Hr. G. *πορφύρα* von Teppichen verstehn, keine Andeutung in der Stelle, dass sie auf eine Weise ausgeschmückt worden sei, durch welche sie eine speciellere Beziehung zur Handlung erhalten habe. Der dritte Punkt endlich, die Verkleidung des Hyposkenions, ist völlig aus der Luft gegriffen. Wie Genelli, der diese Annahme mit den Worten: „Es war ein Leichtes, das Hyposkenion durch Decken zu verkleiden und umzubilden zu was man wollte" eingeführt hatte, ebenso begnügt sich auch Hr. G. den Mangel an Zeugnissen durch die Bemerkung zu beseitigen: „Ein Blick auf die Gestalt der griechischen Bühne und die Scene in den vorliegenden Dramen genügt, um uns die Vermuthung aufzudringen, dass die Griechen von der eigenthümlichen Lage ihres Logeions den besten Gebrauch gemacht haben, den die Oertlichkeit gestattete." Und auf diesen Grund und Boden baut Hr. G. weiter die Hypothese, dass „die Griechen ihr Proskenion zum Behuf scenischer Spiele öfters durch eine leicht anzubringende Verkleidung in einen Berg verwandelt haben mögen" u. dgl. Die ganze Abhandlung über diesen Gegenstand ist mit grofser

Flüchtigkeit gearbeitet; sie enthält nicht nur eine unbegründete Behauptung nach der andern, sondern auch offenbare Widersprüche. Denn während Hr. G. p. 115 bei Gelegenheit der vermeintlichen Ausschmückung der *πάροδοι* sagt: „der Wetteifer der Choregen wird nicht unterlassen haben, Alles aufzubieten, um die Illusion zu vollenden und dem Kunstsinn zu schmeicheln", giebt er p. 117 der gewiss ganz richtigen Ansicht Genelli's seinen Beifall, dass die Orchestra erst ihre Bedeutung durch ihre Beziehung auf die jedesmalige Scene erhielt. „Vor einem Tempel z. B. war das Logeion der geweihte Raum unmittelbar vor demselben, die Orchestra aber der gröfsere Vorplatz innerhalb des Peribolos. Ebenso verhielt es sich mit jeder andern Scene; *ohne dass die Orchestra irgend einer besonders auszeichnenden Decoration bedurft hätte.*"

Von p. 117 an werden die einzelnen Theile der Bühne, und zwar zuerst das *προσκήνιον* besprochen. Hr. G. geht von der Erklärung des *Suidas* aus: *προσκήνιον, τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα,* zu der ein Beispiel angeführt wird: *ἡ δὲ τύχη παρελκομένη τὴν πρόφασιν καθάπερ ἐπὶ προσκήνιον παρεγύμνωσε τὰς ἀληθεῖς ἐπινοίας,* von dem Hr. G. behauptet, dass es nicht ganz mit der Erklärung übereinstimme. Allerdings ist diefs der Fall, wenn wir mit ihm übersetzen: „das Glück, welches den Vorwand wie auf den Vordergrund der Bühne hinauszog, offenbarte die wahren Gedanken." Gehn wir dagegen auf die ursprüngliche Bedeutung von *σκηνή* zurück, so sieht man leicht ein, was Suidas will, und wie passend die angeführte Stelle von ihm zur Beglaubigung seiner Erklärung beigebracht wird. *Σκηνή*, ursprünglich ein Zelt, bedeutete in der Theatersprache zunächst das Bühnengebäude selbst. *S. Isidor. Origg. XVIII, 43*: dicta autem scena Graeca appellatione eo quod in speciem domus erat exstructa. Wenn also Suidas sagt, *προσκήνιον* sei der Vorhang (*παραπέτασμα*) vor der Skene, so heifst diefs nichts anderes, als *προσκήνιον* sei anfänglich die Decoration des Bühnengebäudes genannt worden. Damit stimmt der Inhalt der Stelle überein, in der von Jemanden die Rede ist, der hinter irgend einem Vorwande seine wahre Meinung versteckt, aber durch plötzliches Erröthen oder Erbleichen oder durch eine andere unwillkürliche Bewegung des Gesichts kund giebt, dass es eben nur

ein Vorwand war, und so seine wirklichen Gedanken verräth. Dieſs wird treffend durch das Bild ausgedrückt: der Zufall zog den Vorwand auf das Proskenium, weil das Proskenium, die Decoration vor der Scenenwand, gleichsam die Physiognomie desselben ist. Ganz in derselben Bedeutung kommt es bei *Athen. XIII, 587.* b. vor, wo es von einer Hetäre Nannion heifst, man habe ihr den Spitznamen *προσκήνιον* beigelegt, weil sie *πρόσωπόν τε ἀστεῖον εἶχε καὶ ἐχρῆτο χρυσίοις καὶ ἱματίοις πολυτελέσι, ἐκδῦσα δὲ ἦν αἰσχροτάτη.* Wie das unscheinbare Bühnengebäude erst durch die vorn angebrachte Decoration (das Proskenion) seinen Glanz und Schmuck erhält, so gewinnt auch die hässliche Nannion nur durch Schminke und Flitterstaat (gleichsam ihr Proskenion) einigen Reiz. Die Richtigkeit dieser Erklärung wird bestätigt durch *Phot. p. 286, 23,* wo von derselben Nannion gesagt wird: *Ἀντιφάνης δὲ ὁ νεώτερος ἐν τῷ περὶ τῶν ἑταιρῶν τὴν Νάννιον φησὶν προσκήνιον ἐπονομάζεσθαι διὰ τὸ ἔξωθεν δοκεῖν εὐμορφοτέραν εἶναι.* Hr. G. dagegen meint: „Der Scherz will offenbar nichts Andres sagen, als dass der Wechsel, dem die Liebhaber Nannions bei näherer Bekanntschaft ausgesetzt wurden, kein geringerer sei, wie der, den man *in der Tragödie* erführe. So lange der Vorhang niedergelassen sei, so sähe man einen reichen, schöngewirkten Teppich; sobald er fortgezogen würde, *folgten die niederschlagendsten Dinge.*“ Sollte wohl der Vorhang im Gegensatz zu dem, was auf der Bühne vorgeht, als schön bezeichnet werden? Und kann Hr. G. behaupten, dass man nur „*die niederschlagendsten Dinge*“ sah, zumal da er den Gebrauch des Vorhangs nicht auf die Tragödie beschränkt, sondern aus eben dieser Stelle schliefst, dass durch sie die Existenz eines Theatervorhangs für die Zeit der neuen *Komödie* aufser Zweifel gestellt sei? Hrn. G. selbst scheint seine Erklärung nicht befriedigt zu haben; denn er schlägt unmittelbar darauf eine andere, aber nicht minder verfehlte vor: „Gleichwohl braucht darum das Wort *προσκήνιον* diese Bedeutung noch nicht zu haben. Denn Nannion konnte eben deshalb ein Proskenion genannt werden, weil sie mit ihren schönen Kleidern wie der Vordergrund der Bühne mit einem Teppich behangen war.“ *Προσκήνιον* soll also nun der mit einem Teppich bedeckte Vordergrund der Bühne sein!

Wäre Hr. G. historisch zu Werke gegangen, so hätte er in seiner Ansicht nicht so schwankend werden können. Ich halte die von Suidas gegebene Erklärung als Grundbedeutung fest, und verfolge die Geschichte des Wortes *προσκήνιον*, die mit der des Wortes *σκηνή* eng verbunden ist. Als nämlich später die Bühnendekoration selbst *σκηνή* genannt wurde (*vgl. Plutarch. vit. Demetr. I, 900, D. λοιδορῶν εἰς τὸν ἔρωτα τῆς Λαμείας ἔλεγε νῦν πρῶτον ἑωρακέναι πόρνην προερχομένην ἐκ τραγικῆς σκηνῆς.* ibid. p. 901. E. *Vitruv. V. 8.* Genera autem scenarum sunt tria: unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum, und *Servius z. Verg. Georg. III. 24*, wo von einer scena ductilis und versilis die Rede ist), so fing man an *προσκήνιον* in dem Sinne: *Raum vor der Skenenwand* zu gebrauchen, ganz wie *παρασκήνια* die Räume neben der Bühnenwand, *ὑποσκήνιον* den Raum unter oder hinter der Bühnenwand bezeichnen. Als endlich auch dieser Raum den Namen *σκηνή* erhielt, der Chor abgeschafft und die Orchestra für die Senatoren eingerichtet ward, da wurde wahrscheinlich der Vorhang, welcher die Skene, das heifst nun in unserm Sinne die Bühne von den Zuschauern trennte, *προσκήνιον* genannt. Darauf weist wenigstens die zuletzt angeführte Stelle bei *Synes. Aegypt. I, p. 128* hin: *εἰ δέ τις τὴν σκηνὴν εἰσβιάζοιτο καὶ τὸ λεγόμενον εἰς τοῦτο κυνοφθαλμίζοιτο διὰ τοῦ προσκηνίου, τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν ἅπασαν ἀξιῶν ἐποπτεῦσαι, ἐπὶ τοῦτον ἑλλανοδίκαι τοὺς μαστιγοφόρους ὁπλίζουσι.*

Was die drei in der Skenenwand befindlichen Thüren anbetrifft (p. 120—125), so nimmt Hr. G. gewiss mit Recht an, dass die Angaben des Pollux über Bestimmung und Dekoration derselben sich auf einzelne Fälle beziehen, keinesweges allgemeine Gültigkeit haben. Ebenso unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass stets eine Dekoration derselben und überhaupt des Bühnengebäudes stattgefunden habe, nie die nackte Wand zu Aufführungen für die Skene benutzt worden sei. Ueber die Stelle des *Pollux IV. 124. τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασίλειον, ἢ σπήλαιον, ἢ οἶκος ἔνδοξος, ἢ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος· ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον· ἡ δέ ἀριστερὰ ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον κ. τ. λ.*, für welche ebenfalls eine specielle

Beziehung anzunehmen das Einfachste zu sein scheint, ist Hr. G. der Ansicht, dass jene drei Thüren in der Hinterwand den Aufenthaltsort (*καταγώγιον*) des Protagonisten, Deuteragonisten u. s. w. bezeichneten, keinesweges, dass „sie ihr Auftreten bedingten. Mit andern Worten: hinter jenen drei Thüren lagen die *Ankleidezimmer* für die drei Schauspieler.“ Ohne auf diesen Punkt, der auf das Genaueste mit der Untersuchung über die Rollen des Protagonisten u. s. w. verknüpft ist, weiter einzugehn, bemerke ich nur, dass die von Hrn. G. zur Bestätigung seiner Vermuthung angeführte Stelle nicht zu beweisen scheint, was sie beweisen soll. Die Angabe des *Tzetzes* (im Rhein. Museum IV. S. 405 v. 102 ff., auch in Cramer. Anecd. Oxon. III, p. 346) hat keinen andern Sinn, als dass der *ἄγγελος*, das heifst, der Bote, welcher *τὰ ἔξω τοῖς ἔσωθε* mittheilt, von der rechten Seite, dagegen der *ἐξάγγελος*, welcher *τοῖς ἐκτὸς μηνύει τὰ τῶν ἔσω* von der linken Seite aufgetreten sei, eine Einrichtung, die mit der von Pollux IV, 126 erwähnten zusammenhängt, dass nämlich auf den Periakten rechts die nächste Umgebung, links die Ferne dargestellt worden sei. Die Worte *διὰ στοᾶς τῆς λαιᾶς* sind daher wohl auf den zwischen der hintern Skenenwand und den Periakten befindlichen Seiteneingang (*ἄνω πάροδος*), nicht auf „*ein Zimmer*“ zu beziehn, „das der *ἐξάγγελος* durchschritten, ehe er auf die Bühne kam.“

Beachtenswerth ist die p. 125. 126 ausgesprochene Meinung, dass *Vitruv V. 6. 8, 9* nicht echt sei. Ich füge die drei Gründe bei, welche ihn darauf geführt haben: „1) stehn beide §§ sowohl 8 als 9 der Schneiderschen Ausgabe durchaus nicht im Zusammenhange mit dem Zweck Vitruvs, denn sie können den Baumeister nichts lehren, was nicht schon im Vorhergehenden hinlänglich auseinandergesetzt war u. s. w. 2) ist es eine sehr ungeschickte Art der Verbindung, wenn der Verf. dieser Worte sagt, spatia ad ornatus comparata, quae loca graeci *περιάκτους* dicunt, denn wer hat jemals jene Räume Periakten genannt und nicht die Maschine selbst? 3) ist der Zusatz von den Göttern, die unter Donner und Blitz herabfahren, ungeschickt und absurd. — Die Interpolation erstreckt sich aber noch weiter. Wie es mir scheint, so gehört auch der § 9 dazu, und Vitruvs Worte

beginnen erst mit c. VII, was unmittelbar an c. VI, § 7 anzuschliefsen ist.“

Um nicht einen zu grofsen Raum in dieser allen Zweigen der Alterthumswissenschaft gewidmeten Zeitschrift in Anspruch zu nehmen, wähle ich nur noch die bei Gelegenheit der Aufführung von Sophokles Antigone vielfach erörterte Frage, ob die Schauspieler gewöhnlich gleich auf der Bühne aufgetreten seien, oder sie von der Orchestra aus bestiegen haben, zum Gegenstande ausführlicher Beurtheilung. Herr G. hat darüber eine eigene kleine Schrift (Ueber die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten Griech. Theaters. Berlin 1842.) herausgegeben, in welcher er die durch Zeugnisse der Alten bestätigte Ansicht Tölkens, dass die Schauspieler gewöhnlich auf der Bühne aufgetreten seien, zu widerlegen suchte. In dem vorliegenden gröfseren Werke (p. 128ff.) beharrt Hr. G. bei seiner Ansicht, und spricht sich noch bestimmter dahin aus, dass in der griechischen Bühne bis zum Verschwinden des Chors die Schauspieler von der Orchestra, in der römischen Bühne von der Seite der Bühne aufgetreten.

War in jener besonderen Abhandlung die Untersuchung gröfstentheils auf subjective Ansichten von dem, was natürlich und wahrscheinlich ist, begründet, die einzige Stelle aber, die seine Ansicht zu unterstützen scheint (Poll. IV, 126), unbenutzt geblieben, so zeigt sich hier dagegen sichtbar das Bestreben, durch das Zeugniss von Schrift- und Kunstdenkmälern seiner Meinung Glauben zu verschaffen. Hr. G. geht diesmal von der Stelle bei Pollux IV, 126 aus, auf welche wir später zurückkommen werden, und legt aufserdem besonderes Gewicht auf den Gebrauch der Wörter *ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν* bei *Aristoph. Eqq.* v. 149, *Plato Sympos.* p. 194 B. *Lucian.* opp. III, p. 265 ed. Jacobitz (Calumn.). Da nämlich *ἀναβαίνειν* von dem Auftreten der Schauspieler, *καταβαίνειν* von ihrem Abtreten gebraucht wird, so schliefst Hr. G. daraus, dass die Schauspieler von der Orchestra auf der bei *Athen. Mechan.* (in Vett. Mathematic. opp. ed. Thevenot. p. 8) genannten Treppe das Proskenion bestiegen, und auf demselben Wege (*κατα*) die Bühne verlassen haben. Allein offenbar gehört der Ursprung dieser Bedeutung einer früheren Zeit an, wo es noch keine Bühne, kein Theater gab, son-

dern der Schauspieler einen zum Schlachten der Opfer gebrauchten Tisch bestieg, und von dort aus mit dem Chor dialogisirte. Dies hat Hermann ganz richtig aus dem Scholiasten zu *Arist. Eqq.* v. 149 erkannt, bei dem es heifst: *λεκτέον οὖν, ὅτι ἀναβαίνειν ἐλέγετο τὸ ἐπὶ τὸ λογεῖον εἰσιέναι, ὃ καὶ προσκειται· λέγεται γὰρ καταβαίνειν τὸ ἀπαλλάττεσθαι ἐντεῦθεν [ἀπὸ τοῦ παλαιοῦ ἔθους.* Ganz ebenso finden wir den Ausdruck *τὸ παλαιόν* bei *Liban. Hypoth. Demosth. Olynth. I, p. 8* Reisk. *οὐκ ὄντος τὸ παλαιὸν θέατρου λιθίνου παρ' αὐτοῖς ἀλλὰ ξυλίνων συμπεπηγνυμένων ἱκρίων*, wo unzweifelhaft die Zeit des Thespis, die Zeit vor Erbauung eines steinernen Theaters bezeichnet ist. Hr. G. dagegen behauptet, das *παλαιὸν ἔθος* beziehe sich auf die Blüthezeit des Drama's. Die alte Sitte bezeichne überhaupt die der griechischen und zwar klassischen Bühne, wogegen die neue Sitte, die den nothwendigen Gegensatz bilde, die der römischen Bühne sei; denn da die Klassiker von ihren Commentatoren vorzugsweise die Alten (*οἱ παλαιοί*) genannt werden, so hätte der Scholiast es jedenfalls sagen müssen, wenn er diese Bemerkung nicht ganz allgemein wissen wollte." Die von mir zur Vergleichung angeführte Stelle beweist hinlänglich, dass Hr. G. irrt, und somit fällt überhaupt die Stütze, die er aus diesem Gebrauche für seine Ansicht zu gewinnen hoffte.

Hr. G. aber, in der Ueberzeugung, dass er das Rechte gefunden, giebt im Folgenden von dieser Sitte eine Erklärung, welche den schlagendsten Beweis liefert, wie weit eine vorgefasste Meinung vom rechten Wege abzuführen vermag. „Es ist leicht zu sagen," fährt er p. 133 fort, „woher diese Sitte des Auftretens bei den Griechen entstanden ist. Sie stammt offenbar aus der Zeit des Thespis, wo man noch keine decorirte Scene hatte, sondern wo der Schauspieler eine blofse Rednerbühne bestieg." Hr. G. sieht also selbst ein, dass der Ursprung dieses Gebrauchs auf die Zeit des Thespis zurückzuführen ist. Wie ist es nun möglich, dass er das *παλαιὸν ἔθος* dennoch auf die Blüthezeit des Drama's bezieht? Hören wir weiter: „Denselben Weg, den die Redner späterhin im Theater bei den Volksversammlungen nehmen, eben diesen wählen auch die Schauspieler bei ihrem Auftreten." Woher weifs dies Hr. G.? Fiel ihm hierbei *Plutarch. opp. I, 905 B* ein, so hätte Hr. G. gerade aus dieser Stelle seinen

Irrthum erkennen sollen. Denn dort heifst es ganz bestimmt, Demetrius sei, ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων aufgetreten. αἱ ἄνω πάροδοι sind aber nichts Anderes, als die Seiteneingänge auf die Skene, im Gegensatz zu den κάτω πάροδοι. den Seiteneingängen auf die Orchestra. (Hr. G. hat von dieser Stelle an verschiedenen Orten verschiedene Erklärungen gegeben.) „Aber dass die Griechen trotz der Ausbildung ihrer Scene dennoch so treu an ihrer Gewohnheit festhielten, dass jeder der Auftretenden sich zunächst an den Chor wendet, um mit ihm zu sprechen, von ihm Auskunft zu erhalten, ganz unbekümmert um die Personen, die auf der Bühne befindlich sind, dass hierdurch der Chor zu einer steten Mittelperson zwischen dem Innern der sichtbaren und dem Aeufseren der unsichtbaren, nur gedachten Scene wird, dies scheint mit seiner Bedeutung für das griechische Drama in der innigsten Verbindung zu stehen. Denn der Chor, diese Ausgeburt des tiefsten Kunstgefühls, das jemals ein Volk beseelte, war nicht nur die Wurzel des ganzen griechischen Dramas, er war auch der Mittelpunkt, um den sich nicht *ein* Stück bewegte, sondern alle ohne Ausnahme“ u. s. w. Ferner: „Doch nicht allein eine hohe ästhetische Bedeutung hatte der Chor, er hatte auch eine politische. In ihm stellt sich das Volk dar, mit seinem gottesfürchtigen gottergebenen Sinn in der Tragödie, mit seinen Wünschen, seinen Launen und Unarten in der Komödie. Das Volk aber duldete nicht, sich bei der Handlung des Stückes als blofsen Zuschauer behandelt zu sehen“ u. s. w. „Es ziemte sich nicht anders, als dass der Auftretende zuerst das Volk in der Orchestra anredete, und wenn auch Könige auf der Scene standen.“ — Und diese lange, pomphafte Rede über Stellung und Bedeutung des Chors im Drama schliefst mit den Worten: „*Aber um dies natürlich erscheinen zu lassen, musste er* (der Auftretende) *auch in der Orchestra auftreten.*“ Das Ganze läuft auf eine rein subjective Ansicht von dem, was natürlich ist, hinaus. Wenn wir darauf erwiederten, es erscheine uns natürlich, dass die Schauspieler da auftraten, wo sie spielten, das heifst auf der Bühne, und eben so natürlich, dass sie auf der Bühne angelangt, sich stets an den Chor wenden „den allgegenwärtigen, ewig bleibenden, unerschütterlichen“, wie ihn Hr. G. nennt, der eben deshalb am geeignetsten war, um Auskunft zu geben, so

würde diese Ansicht, selbst wenn sie nicht durch schriftliche Zeugnisse beglaubigt wäre, mindestens auf denselben Grad von Wahrscheinlichkeit Anspruch machen können.

Unter diesen Umständen nun, da keine neue Stelle von Hrn. G. zum Beweise beigebracht wird, dass die Schauspieler gewöhnlich auf der Orchestra aufgetreten, können auch die Vasenbilder (Tafel II, fig. 1 u. 2 und Tafel V) im besten Falle nichts Anderes beweisen als dass, was meines Wissens gar nicht in Zweifel gezogen worden ist, in einzelnen Fällen die Schauspieler auf der Orchestra aufgetreten, wie ja auch in einzelnen Fällen der Chor auf der Bühne sich bewegte. Und dies scheint mir in der Stelle Poll IV. 126 ausgedrückt zu sein, der einzigen, welche auf den ersten Anblick für Hrn. G. spricht. Uebersetzen wir die Worte: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν. εἰσελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι* folgendermafsen: Von den Zugängen führt der von der rechten Seite entweder vom Felde oder vom Hafen, oder von der Stadt her; diejenigen, die zu Lande von andern Gegenden herkommen, gehn durch den andern. — *Treten sie aber auf der Orchestra auf* (d. i. für den Fall), *so besteigen sie die Bühne vermittelst einer Treppe*, so sind alle Schwierigkeiten beseitigt und es bleibt als Regel fest stehn, dass die Schauspieler unmittelbar von den Paraskenien die Bühne betreten haben.

Dr. Th. Wagner, Die griechische Tragödie und das Theater zu Athen. Nebst einem lithographirten Grundrisse des Atheniensischen Theaters. Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung 1844. 66 S. 8. 10 Ngr.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, dass die Gelehrten mehr und mehr die Verpflichtung zu erkennen anfangen, dem Leben, d. h. dem gröfseren Kreise der Gebildeten, die Resultate ihrer Forschungen selbst mitzutheilen, anstatt diess Geschäft wie früher den Laien zu überlassen.

Wissenschaft und Leben werden dadurch auf gleiche Weise gefördert. Der Wissenschaft ist es vortheilhaft, wenn der For-

scher von Zeit zu Zeit auf seine Untersuchungen zurückblickend die Rechnung abschliefst, und indem er den reinen Ertrag zusammenfasst und bei Seite legt, Raum, Ordnung und Uebersicht für folgende Arbeiten sich verschafft. Andererseits aber kann auch das Leben nur durch des Gelehrten Vermittelung aus der Wissenschaft wirklichen Nutzen ziehn. Denn nur das darf ihm als Gemeingut überantwortet werden, was lauter und rein zu Tage gebracht worden ist. Wer aber ist im Stande, das Sichere von dem Schwankenden, das Echte von dem Falschen, das Fertige von dem Unfertigen zu sondern, als wer selbst alle Gänge und Adern des grofsen Bergwerkes kennen gelernt, und das Metall zu unterscheiden und von der Schlacke zu trennen sich geübt hat?

Liegt es nun ebensowohl im Interesse des Lebens als in dem der Wissenschaft, dass ihre Kreise nicht aufserhalb einander, sondern in einander fallen, so haben die Vertreter der letztern ihr Augenmerk darauf zu richten, dass nicht statt ihrer Uneingeweihte mit plumper Hand den Blick in Heiligthümer eröffnen, die das Auge der Menge noch nicht zu ertragen vermag, und mit halbem, unklarem Wissen die Geister mehr verwirren als aufklären; und um diess mit Erfolg verhindern zu können, müssen sie sich selbst der Aufgabe unterziehn, von Zeit zu Zeit die Ergebnisse ihrer Arbeiten in passender Auswahl öffentlich mitzutheilen.

Vorliegende Schrift, ursprünglich ein in der Gesellschaft Albina vor Aufführung der Antigone in Dresden gehaltener Vortrag giebt eine solche Uebersicht gewonnener Resultate aus einem Theile der Alterthumswissenschaft, der wegen Spärlichkeit der Quellen besonders grofse Schwierigkeiten der Bearbeitung darbietet, und mehr als irgend ein anderer dazu einladet, hinter glänzenden Combinationen und Hypothesen die geringe Ausbeute der Untersuchungen zu verbergen. Um so mehr ist es anzuerkennen, dafs der Hr. Verf. dieser Verlockung ganz und gar widerstanden, und in würdiger Weise die Wissenschaft vertretend, ehrlich und anspruchslos, kurz und klar die Früchte der Studien auf diesem Gebiete zur Schau gestellt hat, ohne im Mindesten das noch Lückenhafte schlau den Augen zu entziehn.

Indem Ref. es für seine Pflicht hält aufser dem gröfsern Publikum auch die diesem Zweige der Alterthumswissenschaft ferner stehenden Schulmänner auf diese Vorlesung hinzuweisen,

begnügt er sich den Gang derselben mit einigen Bemerkungen kurz anzugeben.

Nachdem Hr. W. das Wesentliche über Entstehung und Fortbildung des Drama bei den Griechen mitgetheilt hat, spricht er über die *innere* Einrichtung der Tragödie, über die einzelnen Theile derselben, über die verschiedenen Chorlieder (Parodos, Stasimon, Kommos), über die Art und Weise des Vortrages und den begleitenden Tanz.

Bei Aufzählung der Chorgesänge vermisste Ref. die in einzelnen, wie z. B. im Ajax und in den Trachinierinnen sich findenden kurzen, mehr bewegten mimischen Tanzlieder, die von den Stasimen ihrer Natur nach wesentlich unterschieden[1]), jedenfalls unter die bei Cramer erwähnten hyporchematischen Gesänge zu rechnen sind. Vgl. Tzetzes in Cramer. Anecd. Oxon. T. III. 346.

πρόλογος, ὁ ἄγγελος, ἐξάγγελός τε.
πάροδος, ἐπιπάροδος καὶ στάσιμον·
ἕβδομον ὑπορχηματικὸν σὺν τούτοις.

Hierauf geht Hr. W. zu den Mitteln der Darstellung über, handelt p. 23. von den Schauspielern, erklärt die Namen *πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, τριταγωνιστής* und setzt bei dieser Gelegenheit auseinander, in welcher Art der dramatische Wettkampf stattgefunden habe, und wie die Rollen unter die drei Schauspieler vertheilt worden seien.

Irrthümlich scheint mir die Behauptung, dass in der Antigone die Rolle des Kreon dem *Protagonisten* zugetheilt worden sei, obgleich wir ein ausdrückliches Zeugniss aus dem Alterthume besitzen, dass Aeschines als *Tritagonist* die Rolle des Kreon gespielt habe. Denn wenn man auch mit Hrn. Beer[2]) im Allgemeinen den gröfseren oder geringern Umfang der Rollen als Mafsstab auftellen darf, so ist doch wohl zu beherzigen, dass nur deshalb die

---

[1]) Auch der Scholiast zu Sophocl. Trachin. v. 216. unterscheidet sie: *ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι] μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεύειν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἴρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὔκ ἐστι στάσιμον. ἀλλ' ὑπὸ ἡδονῆς ὀρχοῦνται.*

[2]) In dem jüngst erschienenen, sehr beachtenswerthen Buche: Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes. Nebst einem Anhange, Personenänderungen einzeln Stellen der Aristophanischen Komödien enthaltend. Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung 1844.

gröfsesten Rollen dem Protagonisten zukommen, weil sie meist die schwierigsten sind, und dass in manchen Fällen, wie gerade in der Antigone, auch eine weniger umfangreiche Rolle (hier die der Antigone) von dem Protagonisten gespielt wird, wenn sie die schwierigere ist. Dass hingegen die gröfsere oder geringere Stärke der Stimme, die der Character einer Rolle verlangt, bei der Vertheilung der Rollen irgend ein Moment in die Wagschale gelegt habe, was Hr. W. p. 25. anzunehmen scheint, geht wenigstens keineswegs aus dem angeführten Zeugnisse Cicero's hervor, (wofern nämlich der Verf., was kaum zu bezweifeln ist, jene Stelle *Divinat. in Caecil. c.* 15. im Sinne gehabt hat). Denn wenn es dort heifst: Ut in actoribus Graecis fieri videmus, saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere, quam ipse primarum, multum summittere ut ille princeps quam maxime excellat: sic faciet Alienus: tibi serviet, tibi lenocinabitur; minus aliquanto contendet, quam potest, so ist zwar allerdings zunächst von der Stimme die Rede und von der Verpflichtung des Deuteragonisten, sich auch im Gebrauche der Stimme dem Protagonisten unterzuordnen, aus dem Zusammenhange aber geht hervor, dass es die Aufgabe aller Schauspieler war, in *jeder Beziehung* die Rolle des Protagonisten hervortreten zu lassen, auch selbst wenn dieser minder tüchtig sich erweise, als der zweite und dritte Schauspieler, weil sie eben die wichtigste des ganzen Stückes ist.

Uebrigens ist auch hier die Gewissenhaftigkeit des Hrn. Verf.s anzuerkennen, indem er aufser seiner Ansicht auch die abweichende Anderer erwähnt, somit den Punkt als einen noch zweifelhaften hinstellt.

Von p. 30. an spricht Hr. W. über „das *Aeufsere*, was bei der Aufführung eines Trauerspiels in Frage kam", und giebt zunächst eine klare, anschauliche Darstellung des griechischen Theaters, die überall den gründlichen Forscher durchblicken lässt. Alles, was Hr. W. beibringt, beruht auf wohlerwogenen Zeugnissen der Alten; nichts ist erfunden, nichts nach modernen Vorstellungen zugestutzt, nichts leichtsinnig in die Luft gebaut. Auf dem beigegebenen Grundriss erhalten zum ersten Male Orchestra, Konistra, Thymele, Periakten u. s. w. die ihnen zukommende Stelle. Von der bei Aufführung einer Tragödie be-

nutzten Maschinerie erwähnt Hr. W. mit Recht nur das Ekkyklem und die Exostra, weil über den Gebrauch der übrigen die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind.

Das Uebrige (von p. 41. bis zu Ende) steht in besonderer Beziehung zur Antigone.

Papier, Druck und Lithographie sind gut.

Aristophanisches. Von Julius Richter. Berlin, 1845; bei Schröder. 46 S. 4.

Ueber die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes. Von Carl Beer, Mitglied der griechischen Gesellschaft zu Leipzig. Nebst einem Anhange, Personenänderungen einzelner Rollen der Aristophanischen Komödien enthaltend. Leipzig, 1844; Weidmannsche Buchh. 169 S. 8.

Je erwünschter es ist, dass seit einiger Zeit immer mehr Kräfte den lange vernachlässigten scenischen Alterthümern sich zuwenden, um so mehr bedarf es der Vorsicht, dass der Nutzen, der daraus zu erwarten steht, nicht durch falsche Anwendung derselben verringert werde. Es scheint daher von Wichtigkeit, über die rechte Methode der Bearbeitung einig zu werden, und um dahin zu gelangen, bei allen neuen Erscheinungen auf diesem Gebiete an der jedesmaligen Art der Behandlung darzuthun, wiefern durch sie ein wirklicher, oder nur scheinbarer Fortschritt herbeigeführt worden ist. Denn nicht um die Menge der Resultate handelt es sich, sondern darum, dass das Gefundene ein möglichst sicherer und fester Erwerb sei. Nicht auf geistreiche Hypothesen kommt es an, die dem Urheber wie dem Leser ein unterhaltendes Spiel gewähren, sondern auf mühevolles Sammeln, auf gründliche Prüfung und harmonische Verbindung des aus dem Alterthum erhaltenen Materials. Und diese Gewissenhaftigkeit ist, wie in allen Zweigen der Alterthumswissenschaft, so besonders in dem Bereiche der scenischen Alterthümer unumgänglich nothwendig, weil wir in unserm Theater ein dem antiken in vielen Puncten ähnliches Institut besitzen, durch welches wir leicht verleitet werden, moderne Vorstellungen in das Alterthum hineinzutragen. Wer es aber nicht über sich gewinnen kann, auch die liebste Ueberzeugung besserer Einsicht aufzuopfern, wer nicht im

Stande ist, selbst ein völlig ausgebautes Werk, trotz alles Fleifses, den er darauf verwendet, muthig einzureifsen, sobald er wahrnimmt, dass die Grundpfeiler unsicher und wankend sind, der ist kein echter Jünger der Wissenschaft, die für die Ewigkeit baut, und von ihren Pflegern vor allen Dingen Selbstverleugnung fordert.

Hr. Richter sucht in der vorliegenden, ursprünglich als Programm erschienenen Schrift, deren Einleitung sich mit der Würdigung des Aristophanes als Dichter beschäftigt, fünf Fragen zu beantworten, die sich theils auf die scenischen Alterthümer im Allgemeinen, theils auf Aristophanes insbesondere beziehn: *Wann sind die Thesmophoriazusen aufgeführt worden? wo waren sie zu schauen? wo waren die Zuschauer? wie war die Aufführung an sich, d. h. die Ausführung derselben ausgestattet? welchen Eindruck mussten (oder konnten) sie auf das Publicum machen, und welchen Beifall von ihnen einerndten?*

In den beiden ersten Abschnitten beschränkt sich Hr. R. darauf, „die Resultate gelehrter Forschungen zusammenzustellen.“[1]) Ausführlicher und selbstständiger ist die dritte Frage: *Wer waren die Zuschauer?* behandelt, und deshalb geeigneter als die vorangehenden, als Prüfstein des von dem Hrn. Verf. beobachteten Verfahrens zu dienen.

Welche Grundsätze Hrn. R. geleitet haben, lässt sich deutlich aus einer Aeufserung (p. 32) erkennen, mit der er die Beantwortung der dritten Frage beschliefst: „Das sind nun freilich zum Theil Vermuthungen, die weiter Nichts zu ihrer Rechtfertigung haben, als den lebhaftesten Wunsch nach einer mög-

---

[1]) Was die erste Frage betrifft, so schliefst sich Hr. R. an Droysen und Bergk an, welche Ol. 92, 2 (410) als Jahr der Aufführung annehmen. Angefangen sei die Komödie wohl schon im Sommer 411, „bald nachdem der Glückstern wieder ein wenig zu glänzen begonnen hatte“, aufgeführt erst im folgenden Jahre, und zwar an den Lenäen. — Neuerdings ist der Gegenstand gründlich erörtert worden von *Enger* im Rhein. Museum für Philologie, 4. Jahrg., 1. Heft, 1845.

Als Local, in welchem die Thesmophoriazusen aufgeführt worden, weist Hr. R. das an der Südostseite der Akropolis erbaute steinerne Theater nach, welches nach Einsturz des hölzernen Theaters (um Ol. 70, 1.) angefangen, aber nach Pausanias und Plutarch erst vom Redner Lykurg vollendet wurde. In der Erklärung dieser Notiz folgt der Hr. Verf. O. Müller.

lichst gründlichen Belehrung, und welche den glücklichsten Erfolg schon in der Anregung zu neuer Forschung finden. Um diese idealsten Productionen menschlichen Geistes von allen Seiten zu erfassen, *muss auch das Falsche willkommen sein*, denn das Wahre erstarkt daran; und so sollte es mich nicht gereuen, zumeist Falsches oder Unwahrscheinliches gesagt zu haben, wenn nur nicht das Streben, der Wahrheit näher zu kommen, verkannt wird." So bereitwillig ich die Aufrichtigkeit anerkenne, mit welcher der Hr. Vf. wenigstens nachträglich und im Allgemeinen auf das Unhaltbare und Schwankende in der vorhergehenden Untersuchung aufmerksam macht, so wenig kann ich der hier ausgesprochenen Ansicht beistimmen, dass auch das Falsche willkommen sein müsse, weil die Wahrheit daran erstarke. Vielmehr scheint mir diese nicht wenig verbreitete Meinung einen der Hauptirrthümer zu enthalten, durch welchen, indem er dem maafslosen Spiel mit Hypothesen Thür und Thor öffnete, in neuerer Zeit vielfaches Unheil über die Wissenschaft gebracht worden ist.

Solche aus der Luft gegriffene Vermuthungen, die nach des Hrn. Verf.'s eignem Geständnisse nichts zu ihrer Rechtfertigung mitbringen, als den Wunsch nach Belehrung, weit entfernt, die Wahrheit zu fördern, sind vielmehr nur geeignet, den Gang der Untersuchung zu stören und zu hemmen; und dies um so mehr, je weniger anspruchlos sie auftreten, je willkührlicher sie mit den Urkunden des Alterthums ihr Spiel treiben, je künstlicher in ihnen Wahres mit Falschem verwebt und der wahre Gehalt mit rednerischem Prunke verdeckt ist. Wäre dieses Verfahren minder leicht und bequem zu handhaben, minder verführerisch durch äufseren Glanz, minder trügerisch durch scheinbare Resultate, so würde es kaum nöthig sein, dergleichen Luftgebilde zu berücksichtigen. So aber scheint es nicht überflüssig, an einem Beispiele die Gefahren desselben nachzuweisen, weil, wenn es Eingang finden sollte, gerade dieses Feld der Wissenschaft in einer ungeheuren Fluth leerer Declamation untergehn müsste.

Auf Anregung von Böttiger ist die Frage, ob Frauen an den Vorstellungen im Theater Theil genommen haben, vielfach besprochen worden. W. A. Becker im Charikles (Th. II. 249ff.), der zuletzt diesen Gegenstand behandelt hat, entscheidet sich mit

W. A. Passow (Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1837. No. 29) für ihre *Gegenwart* in der Tragödie, für ihre *Abwesenheit* in der Komödie. Hr. R. erklärt sich gegen diese Ansicht. Es sei kein Grund vorhanden, warum man ihnen die Theilnahme an den Darstellungen der Komödie absprechen solle. Auch ich bin, um dies gleich vorauszuschicken, derselben Meinung, habe es also hier vorzüglich mit der Beweisführung des Hrn. R. zu thun. „Die Anfänge und Vorläufer des attischen Drama," sagt er p. 20, „waren Volksvergnügungen, an denen der gesammte Demos theilnahm, sie hatten eine ernste feierliche Seite, aus welcher in langsamer und natürlicher Folge die attische Tragödie erwuchs, und eine heitere, sinnliche, dem südlichen Klima durchaus gemäfse, welche in eben so folgerechter Entwickelung die Komödie erzeugte. Der Dionyscult war für das ganze attische Volk, d. i. für alle Bestandtheile desselben, wie sie z. B. Plato im Gorgias[1]) aufzählt." Dieser Satz wird weitläufig ausgeführt, ohne dass dadurch die Sache um einen Schritt gefördert würde. Denn wenn es auch wahr ist, dass die Festfeier des Dionysos vom ganzen Demos begangen wurde, und wenn aus den vom Hrn. Vf. später angeführten Stellen der Acharner (v. 241 ff.) hervorgeht, dass die Frauen den Phallosaufzügen zugeschaut haben, so folgt daraus noch keinesweges, dass auch die dramatischen Darstellungen, die jedenfalls aufser den religiösen noch manches andre Element in sich aufgenommen und ausgebildet haben und bei denen die eigentliche religiöse Feier immer mehr in den Hintergrund trat, von den Frauen besucht worden sind. Die *Gewissheit*, dass die Frauen im Theater auch bei dramatischen Vorstellungen erschienen, erhalten wir erst durch das Zeugniss des Plato im Gorgias, dessen Beleuchtung deshalb in den Vordergrund treten musste, weil mit ihm das ganze Räsonnement des Hrn. R. steht und fällt. Ich übernehme statt seiner das Geschäft, die Stelle zu erklären, und aus ihr zu beweisen, was Hr. R. zwar auch gefunden hat. aber ohne es gehörig zu begründen und als festen, unentreifsbaren Erwerb zu sichern. Sokrates geht die Künste in Be-

[1]) Wahrscheinlich doch p. 502. Bei Hrn. R. fehlt, wie fast immer die genaue Angabe des Citats, eine Bequemlichkeit, die für den Leser sehr unbequem ist und aufserdem leicht Missverständnisse herbeiführen kann.

ziehung auf ihren sittlichen Zweck durch. Nachdem er von der Auletik, Kitharodik, Dithyrambenpoesie u. s. w. gesprochen, kommt er auf die tragische Dichtkunst, und stellt an Kallikles die Frage, ob auch sie nur das Vergnügen der Zuhörer beabsichtige. Kallikles bejaht es, wie von den vorhergehenden. Darauf fährt Sokrates fort: *Φέρε δή, εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον; — Ἀνάγκη. — Οὐκοῦν πρὸς πολὺν ὄχλον καὶ δῆμον οὗτοι λέγονται οἱ λόγοι; — Φημί. — Δημηγορία ἄρα τίς ἐστιν ἡ ποιητική; — Φαίνεται. — Οὐκοῦν ἡ ῥητορικὴ δημηγορία ἂν εἴη, ἢ οὐ ῥητορεύειν δοκοῦσί σοι. οἱ ποιηταὶ ἐν τοῖς θεάτροις; — Ἔμοιγε. — Νῦν ἄρα ἡμεῖς εὑρήκαμεν ῥητορικήν τινα πρὸς δῆμον, τοιοῦτον, οἷον παίδων τε ὁμοῦ καὶ γυναικῶν καὶ ἀνδρῶν καὶ δούλων καὶ ἐλευθέρων, ἣν οὐ πάνυ ἀγάμεθα· κολακικὴν γὰρ αὐτήν φαμεν εἶναι.*

Hier sind die verschiedenen Bestandtheile des Publicums, welches zur Theilnahme an allen Darstellungen und Aufführungen im Theater berechtigt war, einzeln und namentlich aufgeführt. Denn es ist keinesweges, wie man gewöhnlich annimmt, blofs von der Tragödie die Rede, sondern von allen Gattungen der Poesie, was sich deutlich aus den Worten: *εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον κ. τ. λ.* ergiebt. Dass aber nach der Tragödie von Sokrates nicht auch die Komödie ausdrücklich erwähnt wird, darf nicht in Verwunderung setzen. Denn wenn Kallikles zugab, dass es selbst der Tragödie hauptsächlich nur um das Vergnügen der Zuhörer, nicht um die sittliche Veredlung zu thun sei, so war diese Frage in Bezug auf die Komödie ganz überflüssig: es leuchtete von selbst ein, dass bei ihr noch weniger an diesen höheren Zweck gedacht werden könne. Da also von allen Gattungen der Poesie die Rede ist, die zur öffentlichen Darstellung im Theater kommen, da unter den Theilnehmern an diesen Kunstproductionen im Theater die Frauen namentlich aufgeführt werden, so ist kein Grund vorhanden, sie von der Theilnahme an den Aufführungen der *Komödie* auszuschliefsen[1]).

[1]) Wie weit sie jedoch von dieser Berechtigung für die Komödie Gebrauch gemacht haben, ist freilich eine andre Frage.

Es ist dies aber die einzige auch für die Komödie entscheidende Stelle, und alle übrigen, selbst das von Hrn. R. passend benutzte und gut erklärte Scholion zu Aristophanes Eccles. v. 22., erhalten, was wohl zu beherzigen ist, erst durch sie ihr Gewicht. Fand also Hr. R. das Rechte, ohne seine Untersuchung auf diese Stelle zu gründen, so hat ihn ein glücklicher Tact geleitet, dem wir unsre Anerkennung nicht versagen können, aber anstatt seiner Ansicht unumstöfsliche Gewissheit zu geben, hat er sie trotz aller Mittel der Combination nur zu einem gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit erheben können.

Da jedoch der Hr. Verf. bisher auf seinem Wege zu demselben Resultate gelangt ist, das wir aus Plato's Stelle im Gorgias gefunden haben, so könnte es den Anschein gewinnen, als ob Hr. R. wirklich auf feste Grundlage gebaut, und nur das Gewicht derselben zu wenig hervorgehoben hätte. Allein der fernere Verlauf der Untersuchung zeigt, dass Hr. R. auf jene Stelle im Gorgias entweder gar keinen Werth legt, oder dass er die Bürgschaft Plato's nur insoweit anerkennt, als sie seine vorgefasste Meinung bestätigt, wo aber diese ihr widerspricht, sich ohne Bedenken von ihr lossagt. Nachdem nämlich Hr. R. die Frage hinsichtlich der Anwesenheit der Frauen in der Komödie beantwortet hat, fragt er weiter, wer sonst als Zuschauer im Theater zugegen gewesen. Plato sagt deutlich, dass *παῖδες ὁμοῦ τε καὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες, καὶ δοῦλοι καὶ ἐλεύθερ.* das Publicum ausmachten. Hr. R. selbst hat vorhin mit aufserordentlichem rednerischen Aufwande darzuthun gesucht, dass der Dionyscult für das ganze attische Volk d. i. für alle Bestandtheile desselben, wie sie Plato im Gorgias aufführt, da war. Man sollte nun glauben, dass wie die Theilnahme der Frauen, so auch die der Knaben oder Jünglinge, die Plato ausdrücklich erwähnt „als eine natürliche und volksthümliche" anzuerkennen sei. Aber es ist, als wenn Hr. R. alles bisher Geschriebene ganz und gar vergessen hätte. Hr. R. will von der Anwesenheit der Jünglinge oder Knaben (in der Aristophanischen Zeit) nichts wissen, und um sich ihrer zu entledigen, greift er zu dem verzweifelten Auskunftsmittel, in allen Stellen, wo von *παῖδες* und *παιδία* die Rede ist, dem Worte die Bedeutung „*Sclave*" beizulegen. Dass Hr. R. n den beigebrachten Stellen des Aristophanes den unglücklichen

Versuch macht, liefse sich noch entschuldigen; dass er aber an ein solches Wagstück geht Angesichts der Platonischen Stelle im Gorgias ist gelindestens gesagt eine unverzeihliche Flüchtigkeit. Ist es in dieser Zusammenstellung nur irgend möglich, an der Bedeutung des Wortes παῖδες zu zweifeln? — Bei so groben Versehn denkt man unwillkürlich an die stolze Haltung, die Hr. R. in seiner Schrift: „die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie. Berlin 1842." gegen einen Mann wie Lachmann annahm. — Aber das ist noch nicht genug. Hr. R. verlässt den festen Boden immer mehr. In seiner Ansicht schwankend und vielleicht doch einigermafsen von seinem philologischen Gewissen gequält, stellt er, da ihm die Knaben nicht zusagen, er sie jedoch nicht ganz loswerden kann, die Hypothese auf, dass es wahrscheinlich nur an ländlichen Dionysien und an den Lenäen den Vätern erlaubt war[1]), ihre Kinder zur festlichen Schau mitzunehmen, „*wenn diese gerade Platz hatten.*" Warum hatte Hr. R. nicht auch der Frauen Anwesenheit auf diese Feste beschränkt, zumal da in der Stelle in den Acharnern, auf die er so viel Gewicht legt, auch nur von den ländlichen Dionysien die Rede ist. Man sieht eben den Grund nicht ein, weil es reine Willkür des Verf.'s ist. Wenn er aber, nicht zufrieden mit der Bemerkung: „wenn sie Platz hatten," dann noch hinzusetzt: „Sie mögen dieselben, die von ihrem παιδαγωγὸς geführten, mitgenommen haben, um sich eben nach einem Platze für sie umzusehn; *und war das Theater gefüllt, so kehrten sie mit ihrem Paidagogos wieder um*," so kann doch nicht leicht etwas Trivialeres gesagt werden. Das werden doch nicht blofs die Knaben gethan haben, sondern das thut noch jetzt jeder Mensch. Wer keinen Platz findet, geht nach Hause zurück. Dazu bedarf es keiner besondern Bestimmung. Mit den letzten Worten endlich: „Immer aber kann man die attischen Knaben nicht einen integrirenden Theil des attischen Publicums nennen" nimmt er seiner ganzen Untersuchung das Fundament. Die Stelle des Plato ist die einzige, welche die Bestandtheile des Publicums im

[1]) Auf die Stelle *Isaeus de Ciron. her. p.* 206 kann sich hierbei Hr. R. nicht berufen, weil er diese wie andere aus späterer Zeit als von geringer Beweiskraft für die Aristophanische Zeit nicht anerkennt.

Theater angiebt. Es sind Knaben, Männer und Frauen, Sclaven wie Freie. Für die Frauen lässt Hr. R. die Auctorität gelten, weil es ihm beliebt. Für die Knaben erkennt er sie nicht an, weil es ihm nicht beliebt. Denn mit den absprechenden Worten: „Es widerstrebt der ganzen Erziehung der attischen Knaben, es wäre überhaupt ein wunderbares Vorgreifen in dem Bildungsgange derselben, wenn man sie sich als gleichberechtigte Zuschauer der Komödie denken sollte“ ist die Sache dem ausdrücklichen Zeugnisse Plato's gegenüber keineswegs erledigt. — Ich will nicht entscheiden, ob Hr. R. des Widerspruchs sich bewusst gewesen ist, oder nicht. Jedenfalls leuchtet ein, dass ein solches Verfahren der Wissenschaft gefährlich ist, dass auf solche Weise das Alterthum erdichtet und mit den Zeugnissen desselben ein unwürdiges Spiel getrieben wird.

In eben dieser von mir nachgewiesenen Ungründlichkeit und Flüchtigkeit ist aber zugleich der Schlüssel zu suchen für die bei des Hrn. Verf.'s Leistungen sonst unerklärliche Geringschätzung, mit welcher er auf namhafte Gelehrte herabblickt. Die vorliegende Arbeit zeigt in diesem Puncte allerdings einen Fortschritt gegen die frühere: „Die Vertheilung der Rollen u. s. w. Berlin, 1842,“ deren Ton ein sehr ungünstiges Vorurtheil gegen des Hrn. Verf.'s humane Bildung erweckte. Doch ist auch sie nicht frei von unbegründetem Tadel gegen Männer, von denen einzelne Theile der Alterthumswissenschaft wesentlich gefördert worden sind. Es kann mir nicht in den Sinn kommen, dem Auctoritätsglauben auf diesem Gebiete das Wort zu reden, noch auch im Leben oder in der Wissenschaft diejenigen in Schutz zu nehmen, die aus unwahrer Höflichkeit oder unedlen Rücksichten Fehlerhaftes durch falsche Bezeichnungen zu bemänteln suchen. Aber wie verschieden die Ansichten sein mögen über das Mafs, das im wissenschaftlichen Streite zu beobachten und über den Anstand, den eine humane Bildung im Verkehr mit andern Gebildeten verlange, so ist unzweifelhaft Jeder zu dem Anspruche berechtigt, dass wir nicht eher über seine Ansichten absprechen, als wir sie genau geprüft, noch weniger aber durch ungenaue Darstellung sie entstellen. Hätte dies Hr. R. beobachtet, so würde er einerseits den Schein der Unredlichkeit vermieden haben,

andrerseits auch inne geworden sein, dass Manches schon vor ihm gesagt worden ist, was er erst gefunden zu haben meint.

Ich muss diesen allerdings schweren Vorwurf begründen. Hr. R. schickt als Einleitung seiner fünf Fragen eine Würdigung des Aristophanes voraus. Nachdem er die Wunderlichkeiten Eberhard's (N. Bibliothek der schönen Wissenschaften Bd. 37) erwähnt hat, geht er zu den neueren Schriftstellern über und führt zunächst als Becker's Urtheil über Aristophanes (im Charikles II. p. 262) folgendes an p. 2: „den Vorwurf der äufsersten Gemeinheit und Unanständigkeit wird man von dieser, oft mit sehr wohlfeilen Mitteln den Beifall der Menge erhaschenden Komödie nie abwenden können, und die Gebildeten und Besonnenen urtheilten selbst in jener Zeit nicht anders." Wer blofs diese Worte liest, und Hr. R. führt weiter nichts an, muss allerdings geneigt sein, die von Hrn. R. p. 19 ausgesprochene Behauptung zu unterschreiben, dass dem Verf. des Charikles die Aristophanische Komödie „*totale Unsittlichkeit*" sei. Schlägt man aber die Stelle bei Becker nach, und sieht man, dass Hr. R. keinesweges vollständig Bericht erstattet, sondern den ganzen Vordersatz ausgelassen hat: „Wie ergötzlich auch die Lustspiele des Aristophanes durch komische Laune und Witz sind; wie geistreich und wahr die Auffassung des athenischen Lebens genannt werden muss; wie tiefer Ernst sich hinter diesen Possen als bittre Arznei hinter Süfsigkeiten verbirgt; wie grofs auch die politische Wichtigkeit dieser Redefreiheit erscheinen mag, die eben nur auf der Bühne in vollem Mafse gelitten war — den Vorwurf u. s. w.," so wird man von unwilliger Verwunderung ergriffen, wie es möglich sein konnte, nach solchen Aeufserungen Hrn. Becker die Ansicht unterzulegen, dass ihm die Aristophanische Komödie *totale Unsittlichkeit* sei. Vielmehr weicht Becker im Wesentlichen sehr wenig von Müller ab, dessen Urtheil Hr. R. später lobend anführt. Aber auch O. Müllers Urtheil über die Komödie und Aristophanes kann Hr. R. nur flüchtig betrachtet haben, sonst würde er ihm nicht den Vorwurf machen, dass auch er nicht eigentlich berühre, worauf es bei der Würdigung der alten Komödie allernächst und einzig ankomme: „dass Form und Kern derselben ein nothwendiges und natürliches Ergebniss des ganzen attischen Lebens sind, nicht eine willkürliche Wahl erleuchteter, über ihrem

Zeitalter stehender und von ihrer Zeit im Denken und Wollen gesonderter Schriftsteller.“ Denn wenn O. Müller an der angeführten Stelle dies nicht ausdrücklich ausspricht, so geschieht es nicht deshalb, weil es ihm entgangen, sondern weil sich dieser Gedanke wie ein rother Faden durch die ganze Untersuchung hindurchzieht. Wie wäre es überhaupt möglich, irgend einen bedeutenden Dichter aufser Zusammenhang mit seiner Zeit richtig zu würdigen. Doch nur die allerrohste und oberflächlichste Auffassung konnte auf die von Hrn. R. mit Recht, aber ohne Noth getadelte Ansicht führen. Noch deutlicher aber weist auf diese Grundlage der Aristophanischen Komödie Bernhardy (griech. Litteraturgesch. p. 321) an der Stelle hin, welche nach Hrn. R. „für Manchen eines besondern Commentars bedürfen“ möchte. Ich bin überzeugt, dass Hr. R. den Sinn der allerdings nicht dem ersten flüchtigen Blicke ihre ganze Tiefe erschliefsenden Worte leicht gefunden haben würde, wenn er sich die Mühe gegeben hätte, jedes einzelne recht genau zu erwägen. Bernhardy sagt gerade in den wenigen Zeilen weit bestimmter und klarer dasselbe, was Hr. R., wofern ich ihn recht verstehe, zu sagen beabsichtigte.

So glaube ich gezeigt zu haben, dass Hr. R. in seiner Art der Untersuchung trotz mancher Proben von richtigem Tact und glücklicher Combination doch keine der Eigenschaften bewährt, welche die Wissenschaft zu fördern im Stande ist. Anstatt nach richtiger Würdigung des von den Vorgängern Geleisteten von gründlicher Erklärung der uns erhaltenen Schrift- (und Kunst-) denkmäler auszugehn, anstatt sich Schritt für Schritt von ihnen leiten zu lassen und eine vorgefasste Meinung ihrem Zeugnisse zum Opfer zu bringen, verliert er sich in luftigen Hypothesen, und kühn über offenbare Widersprüche sich hinwegschwingend, täuscht er um die ihm liebgewordene Vorstellung nicht aufzugeben, gegen den entschiedenen Protest des Alterthums nicht weniger sich als Andere. Anstatt, wenn auch nur wenige Schritte einen sichern Weg für alle Zeiten zu ebenen, führt er die Hindernisse meist überspringend oder umgehend, Anfangs freilich oft auf liebliche Bahnen, endlich auf pfadlose Abwege, aus denen man nach Verlust von Zeit mühsam sich herauswinden muss, um von Neuem die Arbeit zu beginnen.

Wie leicht und lustig Hr. Richter überhaupt die Behandlung der scenischen Alterthümer sich träumt, das geht schlagend aus einer Aeufserung am Schlusse der Schrift hervor, wo er bei Erwähnung der in Aristophanes Komödien häufig vorkommenden Reminiscenzen aus Dichtern seiner Zeit sich folgendermafsen ausspricht: „Wie unzählig oft wird irgend eine Phrase diesem oder jenem Dichter flüchtig entlehnt hineingestreut in die heterogenste Situation. Da mochte auch ein Sokrates nicht wissen, wo er Jedes hinzubringen hätte und musste sich begnügen, das so hinzunehmen, was ihm durch die Rezitation des Schauspielers als tragisches Fragment bezeichnet wurde. — Aus all diesen Anspielungen aber ein Bild der ursprünglichen Verfasser zu reconstruiren, das ist eine reizende Aufgabe, deren Lösung ich leider hier nicht mehr anhängen darf, die aber zu einer Aristophanischen Litteraturgeschichte werden müsste.“ War es Hrn. R. wirklich Ernst mit dem Gedanken, eine solche Untersuchung noch *anzuhängen*, so konnte er unmöglich die unabsehbaren Schwierigkeiten ahnen, die sich einer solchen zwar lockenden aber kaum zu lösenden Aufgabe entgegen stellen.

Hr. *Beer* dagegen hat den mühseligeren, beschwerlicheren, scheinbar undankbareren, aber, wie ich glaube, einzig zum Ziele führenden Weg eingeschlagen. Sein Werk, die Erstlingschrift des Hrn. Verf.'s, ist eine G. Hermanns, des Meisters, dem sie gewidmet ist, würdige Arbeit, zu der wir ihm aufrichtig Glück wünschen. Der Gegenstand der Untersuchung ist scharf begränzt. Schritt für Schritt erweitert der Verf. seinen Kreis. Ueberall ernste, gewissenhafte Forschung in schlichter, einfacher Form. Ueberall fester Grund und Boden, gründliche Kenntniss des von Andern vor ihm Geleisteten, fleifsiges Zusammentragen der alten Urkunden, die mit besonnerer Kritik geprüft, mit gesundem Verstande ohne Verletzung der Sprachgesetze erklärt werden. So schreiten wir, wenn auch langsam, doch sicher vorwärts. Da ist kein Gaukelbild, keine Taschenspielerkunst, kein Blendwerk. Alles entwickelt sich ehrlich und deutlich vor unsern Augen, und wenn wir uns vom Verf. irre führen lassen, so ist es wenigstens nicht seine Schuld.

Es ist nicht meine Absicht, Hrn. B. durch das ganze Buch zu begleiten, und meine hier und da abweichenden Ansichten

ausführlich mitzutheilen. Ich begnüge mich, den Gang der Einleitung kurz anzugeben, um theils die Methode des Hrn. Verf.'s einigermafsen zu charakterisiren, theils wo möglich recht Viele zur genauen Prüfung der ganzen Schrift anzuregen, deren Gegenstand, so geringfügig er auf den ersten Anblick erscheinen mag, doch sowohl für die Constituirung des Textes, als für die Erkenntniss der dichterischen Oekonomie des Aristophanes von hoher Wichtigkeit ist.

Hr. B. setzt, gröfstentheils den vortrefflichen Schriften K. F. Hermann's (De distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis und Berliner Jahrbücher 1843. März No. 49—55) folgend, zuvörderst auseinander, wie in der griechischen *Tragödie* die Zahl der Schauspieler nach und nach sich vermehrt hat, bis sie mit der Dreizahl ihren Abschluss erlangte.

Die Tragödie wurzelt im Dithyrambus. Der Chor sang Anfangs allein. Die erste Spur dramatischen Lebens in den Festgesängen desselben zeigt sich in den Zwiegesprächen des Chorführers mit dem Chore (*διαδραματίζειν* bei Diog. Laert. III. 56). Thespis führte den ersten Schauspieler ein (Ol. 61), der dem Chore gegenüber noch eine untergeordnete Rolle spielte. Der Chor war *πρωταγωνιστής*. Aeschylus verkürzte die Chorgesänge, machte den Dialog zur Hauptsache und fügte den zweiten Schauspieler hinzu, der anstatt des Chorführers die Hauptrolle übernahm. Der hinzugefügte zweite Schauspieler wurde also jetzt *πρωταγωνιστής*, der vorher vom Thespis eingeführte Schauspieler behielt seine untergeordnete Stellung. Sophokles endlich liefs zunächst an die Stelle des Dichters, der bis dahin die Hauptrolle selbst gespielt hatte, einen Schauspieler treten und fügte endlich den dritten und letzten Schauspieler hinzu, d. h. er erfand, wie Hr. B. sehr richtig bemerkt, die Rolle des *δευτεραγωνιστής*, der seiner Bedeutsamkeit nach die zweite Stelle einnahm, und theils als Folie, theils als Gegensatz die Hauptrolle mehr hervortreten lassen sollte. Der Schauspieler des Thespis, dem von Anfang an die Nebenrollen zugetheilt waren, wurde der *τριταγωνιστής*, welchem die unbedeutenden Rollen verblieben. In der hierzu gehörigen Stelle der Biographie: *πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν — πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνειο — αὐτὸς δὲ καὶ τοὺς*

χορευτὰς ποιήσας ἀντὶ δώδεκα πεντεκαίδεκα, καὶ τὸν τρίτον ὑποκριτὴν ἐξεῦρε sind die Worte *Πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο αὐτός* unbestreitbar richtig verbunden und das folgende *δὲ* gestrichen.

Diese drei Schauspieler wurden vom Staate dem Dichter zugetheilt. Wie diese Vertheilung vor sich gegangen, wird in den übereinstimmenden Notizen des Hesychius, Suidas und Photius unter *νεμήσεις ὑποκριτῶν* berichtigt, eine Stelle, welche die verschiedensten Erklärungen erfahren hat, unter denen sich die des Hrn. Verf.'s durch Einfachheit, Natürlichkeit und Ungezwungenheit am Meisten empfiehlt.

Höher ist die Zahl der Schauspieler nie gestiegen; unter sie sind alle Rollen in der Tragödie vertheilt worden und nur ausnahmsweise und in einer sehr kleinen Anzahl der uns erhaltenen Tragödien, ist die Herbeiziehung einer vierten Person nöthig. Ueber diesen zur Aushülfe angewendeten vierten Schauspieler handelt die schwierige Stelle bei Pollux VI. 103. *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα, ὡς ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο. καὶ πεπρᾶχθαι φασὶν αὐτὸ ἐν Μέμνονι Αἰσχύλου*, in deren Erklärung Hr. B. wieder besonders glücklich gewesen zu sein scheint. Nachdem er darauf aufmerksam gemacht hat, dass Pollux wie sehr häufig, so auch hier von einem einzelnen Falle ausgegangen sei, den als allgemeine Regel aufzustellen man sich hüten müsse, geht er auf die etymologische Bedeutung der Wörter *παρασκήνιον* und *παραχορήγημα* näher ein. *Χορήγημα* ist der Inbegriff der gewöhnlichen gesetzlichen Leistungen des Choragen, *παραχορήγημα* also was darüber hinausgeht, also jede aufsergewöhnliche Leistung des Choragen, möge sie nun in der Gewährung einer vierten redenden Person oder in der Ausrüstung eines ganzen Nebenchors bestehen: *παρασκήνιον* aber bezeichnet, — und das hätte Hr. B. nicht unerwähnt lassen sollen — ursprünglich den Raum zu beiden Seiten der Bühne, dann jede Leistung sei es eines Schauspielers, sei es eines Choreuten, sei es eines ganzen Chors, sei es eines Musikers auf diesem Raume, d. h. *neben* der Bühne, nicht auf der Bühne selbst; woraus also folgt, dass ein *παρα-*

σκήνιον stattfinden konnte, wo weder an einen Nebenchor, noch an eine vierte redende Person zu denken ist. Ob aber die vierte redende Person aus dem gerade beschäftigten Chore genommen, wie Lachmann meint, oder nach K. F. Hermanns Ansicht aus den überzähligen Choreuten gewählt, oder ein besonderer ordentlicher Schauspieler gewesen sei, wie Hr. R. annimmt, darüber lassen sich Vermuthungen anstellen, mit Gewissheit nichts entscheiden. Da aber gegen die erste Ansicht sich einwenden lässt, dass ein solcher Mangel im Chore bei der künstlichen Aufstellung desselben hätte leicht bemerkt werden müssen, gegen die zweite, dass die Annahme von 50 Choreuten, worauf sie beruht, überhaupt sehr problematisch ist, so halte ich die letzte für die wahrscheinlichste. Wenigstens kann ich Hrn. B., wofern ich ihn recht verstanden habe, nicht beistimmen, wenn er gegen Richter behauptet, dass zwischen einem Parachoregem und einem vierten Schauspieler ein wesentlicher Unterschied sei. Denn mochte diese vierte Person seltner oder häufiger auftreten, so war doch, um das Ganze nicht zu stören, stets die mehr oder weniger ausgebildete Kunst eines ordentlichen Schauspielers zur Darstellung der Rolle erforderlich.

So viel von der *Tragödie*. Ueber die *Komödie*, die mehr wild und vom Staate weniger beachtet aufwuchs, und deren äufsere Entwickelungsgeschichte selbst Aristoteles nicht mehr bekannt war, fliefsen die Quellen äufserst spärlich. Ueber den vorliegenden Gegenstand findet sich bei den Alten fast nichts, als die Notiz des Anonymus *περὶ κωμῳδίας* in Dindorfs Ausgabe des Aristophanes p. XVI. *οἱ ἐν Ἀττικῇ πρῶτον συσησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας (ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνος) καὶ τὰ πρόσωπα εἰςῆγον ἀτάκτως καὶ μόνος ἦν γέλως τὸ κατασκευαζόμενον· ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κραιτῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν συστήσας τὴν ἀταξίαν·* und die Stellen bei *Euanthius de tragoed. et comoed.*: comoedia fere vetus ut ipsa quoque tragoedia simplex carmen fuit, quod chorus . . . cum tibicine concinebat. Sed primo una persona substituta est cantoribus, quae respondens alternis choro locupletavit variavitque rem musicam tum *altera*, tum *tertia* und bei *Diomed.* p. 488 Putsch. Dramata dicuntur tragica aut comica *παρὰ τὸ δρᾶν* i. e. agere. Latine

fabulae appellantur. In Graeco dramate fere tres personae solae agunt ideoque Horatius (Ars poet. 192) ait: „nec quarta loqui persona laboret“ *quia quarta semper muta*, was Hr. B. mit Herauswerfung des quia verändert in quinta semper muta, wofür allerdings Diomed. p. 489 entschieden spricht.

Bei dieser Mangelhaftigkeit der alten Urkunden sucht nun Hr. B. in dem eigentlichen Haupttheile seines Buches aus Aristophanes selbst nachzuweisen, dass auch bei ihm *in der Regel* nicht mehr als *drei* Schauspieler aufgetreten sind. Um aber diese Aufgabe zu lösen, musste er zuvor die arge Verwirrung, in der sich in den gangbaren Texten die Personenbezeichnung befindet, beseitigen, wobei er sich von folgenden, gewiss ganz richtigen Grundsätzen leiten lässt:

1. „Weises Zurathehalten der Darstellungsmittel; nicht zwei Personen auf der Bühne zu lassen, wo eine genügte, oder gar eine neue Person einzuführen, wo eine anwesende dasselbe thun konnte; eine Person nur so lange auf der Bühne zu lassen, als sie wirklich handelt: sobald ihre Rolle zu Ende ist, sie von der Bühne zu entfernen; wo jemand, der eine zusammenhängende Rolle hatte, nur noch ein oder das andre Wort in weiten Zwischenräumen hineinredet, ist die Personenbezeichnung verdächtig.

2. Gehörige Motivirung des Auftretens und Abgangs der handelnden Personen. Der Zuschauer muss wissen, warum der Dichter jede einzelne einführt und abgehn lässt; Beides muss so geschehn, dass es mit der Handlung selbst in Verbindung steht, aus ihr hervorgeht u. s. w.“

Wenn wir nun auch der von Hrn. B. vorgeschlagenen Rollenvertheilung nicht überall beistimmen können, wenn selbst die Behauptung des Hrn. Verf.'s nicht ganz evident und aufser Zweifel gestellt ist, so hat er sich doch, abgesehn von der wesentlichen Förderung der Texteskritik, jedenfalls das Verdienst erworben, auf einen bisher ganz vernachlässigten, aber wichtigen Gegenstand, die *Oekonomie* in den Kunstwerken des Aristophanes aufmerksam gemacht zu haben, und mit einem Beispiel gründlicher Forschung auf diesem Gebiete selbst vorangegangen zu sein.

Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Eine archäologische Abhandlung von Dr. Friedrich Wieseler, Professor zu Göttingen. Göttingen, bei Vandenhoek und Ruprecht 1847.

Otfried Müller[1]) erklärte die Thymele im griechischen Theater als einen in der Mitte der Orchestra befindlichen Altar, auf welchem die Flötenspieler gestanden und um welchen die Tänze der tragischen und komischen Chöre aufgeführt worden seien.

Gottfried Hermann[2]) fasste sie ebenfalls als einen Altar, verwies sie aber ganz aus dem für die dramatischen Chöre bestimmten Raum, indem er die Behauptung begründete, dass die ganze Orchestra, in deren Mitte etwa der Altar errichtet gewesen, nur von den kyklischen Chören benutzt worden sei, für die dramatischen Chöre dagegen nur ein Theil derselben, von der Thymele bis an das Proscenium, in Anwendung gekommen, und zu diesem Behufe mit einem hölzernen beweglichen Gerüste von einigen Fufs Höhe versehen worden sei. Der Unterzeichnete[3]) hatte sich der Ansicht Hermann's im Wesentlichen angeschlossen und indem er die Geschichte des Wortes „Thymele" auf dem Gebiete der Bühne verfolgte, durch Zeugnisse der Alten darzuthun unternommen, dass zur Zeit der Blüthe des Dramas, Thymele den in der Orchestra aufgestellten Altar des Dionysos, später die ganze Orchestra selbst bezeichnet habe, und im römischen Theater, in welchem man die Orchestra zu Sitzplätzen für die Senatoren benutzte, selbst für die Scene gebraucht worden sei.

Herr Wieseler dagegen verwirft für den scenischen Gebrauch des Wortes Thymele die Bedeutung „Altar" ganz und gar, und sucht zu beweisen, dass unter Thymele im Theater nichts als das Brettergerüst zu verstehen sei, das man in der Orchestra behufs der Aufführung der Chöre, sowohl der dramatischen als der lyrischen errichtet habe. Von der Stelle im

[1]) K. O. Müller, Aeschylos Eumeniden, p. 81 und Anhang zu dem Buche: Aeschylos Eumeniden. p. 35 ff.

[2]) G. Hermanni opuscula vol. VI. p. II. p. 144 f. Neue Jenaische Litteraturzeitung 1843. No. 146. 147.

[3]) Disputationes scaenicae. I. De Thymele. Programm der Ritter-Akademie zu Liegnitz. Ostern 1843.

Etym. magnum[1]) und Suidas ausgehend, weicht er in Erklärung derselben zunächst darin von den früheren Bearbeitern ab, dass er in den Worten *μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια ἡ ὀρχήστρα*, Orchestra für Logeion gesetzt annimmt[2]). Auf diese Orchestra, also nach Wieseler's Behauptung, auf das Logeion, folgt die Thymele, die im Etym. magn. und bei Suidas, als ein *τετράγωνον οἰκοδόμημα, κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* bezeichnet wird.

Auch diese Worte sind vor Hrn. W. falsch verstanden worden. Erstens irrte man, wie der Unterzeichnete, darin, dass man den Ausdruck *κενόν* als gleichbedeutend mit „ausgehöhlt" fasste; ferner beging man den Fehler, aus ihnen zu schliefsen, die Thymele bilde den Mittelpunkt des Kreises, um den sich die Sitzplätze erhoben. *Κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* heifst: „leer auf der Mitte" und der Sinn der Erklärung ist kein anderer, als: „auf die Orchestra folgt ein Altar des Dionysos, ein viereckiger Bau, leer auf der Mitte, welcher Thymele genannt wurde, von *θύειν*"; womit eben nur gesagt sein soll, „dass die Oberfläche der Thymele ganz frei gewesen sei, dass sich auf der Mitte derselben Nichts, nicht etwa ein Opferheerd befunden habe."

Dass Thymele wirklich die Bedeutung „Gerüst" gehabt habe, scheint eine ebenso durch die von Hrn. W. angeführten Schriftsteller, wie durch die von ihm zum erstenmale in umfassender Weise zur Erklärung benutzten Denkmäler der Kunst hinreichend bewiesen. Auch ist es keineswegs in Abrede zu stellen, dass diese Bedeutung viele Schwierigkeiten, die andre Stellen nach der gewöhnlichen Erklärung in den Weg gestellt haben, auf einmal beseitigt. Konnte man sich z. B. die Flötenspieler auf dem

[1]) *Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου· παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας χαλκᾶ κάγκελλα· καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια ἡ ὀρχήστρα· αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ' οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι· εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται θυμέλη, παρὰ τὸ θύειν· μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

[2]) Als Beweisstellen für diese Behauptung führt er p. 7. Anm. 13. Argum. Arist. Nubb. Schol. ad Ar. Eqq. 512. Festus s. v. Orchestra. Isidor. Origg. XVIII. 43. an.

Altar noch denken, so war es doch völlig unerklärlich, warum die Rhabdophoren[1]), die Theaterpolizei gerade auf dem Altar des Dionysos Platz genommen haben sollte, welcher als der einzige Ueberrest des religiösen Cultus, der die dramatischen Festspiele hervorgerufen hatte, noch in der Orchestra geblieben war.

Allein ebenso wenig darf Hrn. W. eingeräumt werden, dass die Thymele von Anfang an im Theater nur diese Bedeutung gehabt habe. Vielmehr lehrt sowohl die Etymologie als das ausdrückliche Zeugniss der Alten, dass die Thymele ursprünglich auch im Theater ein Altar gewesen sei (Etym. magn. *βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου*, und Euanthius de tragoed. et comoed. c. 2.: Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc consistens, nunc resolvens gyros cum tibicine concinebat); und es ist durchaus unbegreiflich, wie Hr. W. sich hat können verleiten lassen, so unzweideutige Aussagen entkräften zu wollen. Weit davon entfernt, die neuaufgefundene Bedeutung des Wortes auf diese Weise zu sichern, verkümmert er vielmehr die Anerkennung derselben, indem er versäumt, ihr Verhältniss zu den andern Bedeutungen auszumitteln und ihr den rechten Platz in der Entwickelungsgeschichte des Wortes nachzuweisen. Denn jedes Wort hat wie jede Sprache seine Lebensgeschichte. Um aber diese Geschichte zu verstehen, müssen die einzelnen Momente der Entwickelung von Anfang an verfolgt und die einzelnen Bedeutungen als Glieder der von der Grundbedeutung aus sich fortbildenden Kette im Zusammenhange nachgewiesen werden. Diefs vermisst man bei Hrn. W. Nicht, als ob dem Verf. die Grundbedeutung unbekannt gewesen wäre, im Gegentheil: er weist selbst zu wiederholten Malen auf sie hin. Allein er hält sie nicht fest. Bald nimmt er sie auf, bald lässt er sie fallen, je nachdem es für seine Ansicht erforderlich scheint. Seine Untersuchung ermangelt mit einem Worte der Schärfe und Klarheit und hält sich deshalb selbst von Widersprüchen nicht frei. Lag nicht gerade in diesem Falle der Zusammenhang der Bedeutungen sehr nahe? Thymele, ursprünglich ein Altar in der Orchestra, an welchem man dem Dionysos unter Musik und Tanz Opfer darbrachte, wurde bald für

[1]) Schol. z. Arist. Frieden, v. 735.

den ganzen vom Chore benutzten Platz gebraucht, auf welchem dieser Altar stand. Später, als die religiösen Beziehungen und Gebräuche immer mehr zurücktraten, und selbst der Altar aus der Orchestra verschwand, diente das Wort zur Bezeichnung des Gerüstes überhaupt, auf welchem die Anfangs zur Verherrlichung des Opfers aufgeführten Chortänze stattfanden, und endlich im römischen Theater zur Bezeichnung jedes Gerüstes, welches zu musikalischen oder dramatischen Aufführungen angewendet wurde. Anstatt diese naturgemäfse, allmäliche Erweiterung des Begriffes anzuerkennen, schafft sich Hr. W. Schwierigkeiten, wo keine sind, und verliert sich in labyrinthische Irrgänge, aus welchen man nur mit Mühe sich herauszuarbeiten vermag. Nur selten führt der Weg eine längere Strecke gerade aus; in fortwährendem Wechsel geht es bald vorwärts, bald rückwärts, bald rechts, bald links, so dass man am Ende die Richtung ganz verliert, und nicht mehr weifs, weder woher man gekommen, noch wohin man gewollt. Ich wenigstens muss gestehen, dass es mir sehr schwer geworden ist, mich in dem Gange der Untersuchung zurecht zu finden, und räume gern ein, dass ich unter diesen Umständen möglicherweise den Hrn. Verf. nicht immer ganz verstanden habe. So viel aber darf ich versichern, dass ich bemüht gewesen bin, den Verlauf der Forschung nach bestem Wissen mitzutheilen, so weit ich im Stande war, ihren Schlangenwindungen zu folgen.

„Wie kam", fragt Hr. W. p. 20 „die Thymele des Theaters zu dieser Benennung?" „Das Wort Thymele bedeutet einen Opferaltar. Allerdings findet sich jene durch die Ableitung von *θύειν* wohlbegründete Bedeutung von Opferaltar bei den Tragikern, aber keineswegs an allen Stellen, häufiger ist das Wort von Tempeln, oder von dem zum Opfer bestimmten heiligen Platze vor denselben gebraucht." „Wenn nun aber auch selbst unter den Stellen, an welchen es wirklich nur einen Altar bezeichnet, sich nicht eine findet, wo es mit Sicherheit oder auch nur mit Wahrscheinlichkeit auf die Thymele des Theaters bezogen werden könnte, so muss doch diese davon ihren Namen haben, dass entweder auf ihr selbst Opferhandlungen vorgenommen wurden, oder dass sie doch aus einem ursprünglichen Opferaltar oder Opferplatz hervorgegangen war." Alles dies ist vollkommen klar und einleuchtend und unterliegt wohl keinem Zweifel. Um so

mehr muss man sich über die Wendung wundern, mit der Hr. W. diesen sichern Grund und Boden auf einmal verlässt. „Hier kommt uns nun", fährt Hr. W. fort, „die, wie es scheint, ziemlich allgemeine Ansicht entgegen, dass die Thymele der Ort gewesen sei, wo dem Dionysos, dem die Theater heilig waren, die zur Reinigung dienenden Ferkel geopfert und die gebräuchlichen Trankopfer dargebracht wurden. Dass nun das auf der Thymele geschehen sei, wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, aber theils die richtige Etymologie des Wortes Thymele, theils und besonders die Nachricht, dass dieselbe ein Altar des Dionysos sei, führen auf die Thymele." Ganz gewiss. Und doch soll die Thymele kein Altar sein, sondern sie ist, wie er aus einigen bald zu erwähnenden Zeugnissen entnimmt, „aus einer bei Opfern an den Dionysos gebräuchlichen Trapeze" hervorgegangen. Diese nach meiner Ansicht der ursprünglichen Bedeutung der Thymele als eines Opferaltars widersprechende Nachricht des Etym. Magn. p. 458. 39 und Orion Theb. Etym. p. 72[1]) hatte ich in meiner Abhandlung so zu erklären gesucht, dass ich eine Verwechselung des Opfertisches (ἐλεὸς bei Poll. On. IV. 123[2]) mit dem Opferaltar (θυμέλη) annahm. Hr. W. dagegen, der bemerkt, dass ich mit der Ausgleichung der verschiedenen Angaben nicht habe „fertig"[3]) werden können, beseitigt diese Schwierigkeiten auf folgende Weise p. 24: „Freilich das, was wir Opfertisch nennen, kann es nur bezeichnen, insofern ursprünglich auf demselben Gerüste sowohl das Opfer verrichtet, als auch das Fleisch des Opferthieres zerlegt wird. Das lässt sich sehr wohl annehmen, ja ein solches Verfahren ist offenbar das allereinfachste"[4]).

[1]) Orion Theb. p. 72. θυμέλη παρὰ τὸ ἐπ' αὐτῆς τίθεσθαι τὰ θυόμενα ἱερεῖα· τράπεζα δὲ ἦν πρὸ τούτου, ἐφ' ἧς ἑστῶτες ἐν τοῖς ἀγροῖς ᾖδον, μήπω τάξιν λαβούσης τῆς τραγῳδίας.

[2]) Poll. On. IV. 123. ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.

[3]) Bestimmt genug glaub' ich meine Meinung mit den Worten ausgesprochen zu haben: Probe discernenda ara (thymele), circa quam choros ducebant, a mensa, in qua caedebantur victimae.

[4]) Demohngeachtet ist er schon p. 26. (Anm. 76.) anderer Meinung, indem er dort die Thymele von dem Opfertische trennt, und also meinem Vermittelungsvorschlage, vor dem er noch kurz vorher gewarnt hatte, im Wesentlichen beitritt.

Nun kann es ihm aber nicht entgehen, dass allerdings auf diesem Opfertische, mit dem er nun die Thymele identificirt[1]), das eigentliche Brandopfer nicht stattfinden konnte. Hätte er nicht dadurch aufmerksam gemacht werden sollen, dass nach der von ihm selbst anerkannten Etymologie eben nur der Ort, auf welchem dieses Brandopfer vollzogen wurde, also der Heerd, der Altar ursprünglich *θυμέλη* heifsen konnte? Aber nein! Er lässt lieber „zum Behufe der Verrichtung des Brandopfers ein *ἐπίπυρον* oder einen Opferheerd auf das Gerüst gestellt denken, den man ja, wenn das Fleisch zertheilt werden sollte, und er den Platz beengte, wieder wegstellen konnte." Heifst das nicht die Sache geradezu umkehren? Ist es nicht leichter, einen Tisch behufs der Zertheilung des Fleisches nöthigenfalls hinsetzen und wegsetzen zu lassen, als einen Opferheerd? Nicht also der Heerd, auf welchem geopfert wird, heifst Opferaltar, Thymele, sondern der Tisch, auf welchem nicht geopfert wird?! Doch Hrn. W. selbst ist es nicht Ernst mit seiner Auseinandersetzung. „Inzwischen", sagt er, „zweifeln wir unsererseits durchaus nicht, dass die Bedeutung von Opfertisch nie Statt gehabt habe", (Warum hatte das der Hr. Verf. nicht eher gesagt?) und dem Worte nur in dem Bestreben gegeben sei, ein Thymele genanntes, viereckiges, bei Opfern gebräuchliches Gerüst auf dem Wege der Etymologie so zu erklären, dass demselben eine freie Oberfläche zuerkannt würde." Was vermögen alle diese gekünstelten und gesuchten Deutungen gegen das Gewicht der Worte, welche einfach und unzweideutig aussagen, dass in den ältesten Zeiten der Komödie und Tragödie die Chöre um die rauchenden Altäre geführt worden seien, Euanth. de trag. et comoed. c. 2, und dass der Altar des Dionysos Thymele geheifsen habe, Etym. Mag. a. a. O., wonach kaum ein Zweifel übrig zu bleiben scheint, dass eben dieser rauchende Altar (bei Eurip. Suppl. 65 werden die *θυμέλαι δεξίπυροι* genannt) die Thymele gewesen sei.

---

[1]) Das hatte Hr. W. p. 24. mit den vorhin angeführten Worten gethan: „Das lässt sich sehr wohl annehmen, ja ein solches Verfahren ist offenbar das allereinfachste." Widersprechend ist das p. 26. in der Anmerkung Vorgetragene.

Und wenn der Verf. p. 25 in Bezug auf seine eben vorgetragene Ansicht sagt: „Ob diese Angaben auf vollwichtiger, geschichtlicher Ueberlieferung beruhen, oder ob sie nach Mafsgabe des in späterer Zeit Gebräuchlichen erfunden sind, ist in Betreff des eben Bemerkten vollkommen gleichgültig: Jedenfalls aber haben sie eben so viele Glaubwürdigkeit in historischer Beziehung als die anderen auf die Anfänge der dramatischen Kunst bezüglichen Notizen, die des Euanthius und die von dem Pollux mitgetheilten, mit welchen sie sich sehr wohl zusammenstellen lassen", so scheint es mir, als wenn der strenge Beurtheiler Anderer sich selbst die Sache doch etwas zu leicht machte.

Wenn wir daher auch gern die von Hrn. W. vorgeschlagene Erklärung der Stelle in Etym. Magn. und Suidas als begründet anerkennen und diese Entdeckung als einen Fortschritt in der Untersuchung über die Thymele willkommen heifsen, so werden wir doch immer für die ersten Anfänge der Tragödie und Komödie die Bedeutung der Thymele als eines Altars festhalten müssen, die erst dann der zweiten Bedeutung Platz machte, als der Altar aus dem für die dramatischen Darstellungen bestimmten Raume verschwand. Mir wenigstens scheint an der Richtigkeit dieser Ansicht um so weniger gezweifelt werden zu dürfen, als Pollux Onomast. IV. 123. diese doppelte Bedeutung des Wortes Thymele ganz deutlich mit den Worten ausdrückt: *ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ Θυμέλη εἴτε βῆμά οὖσα εἴτε βωμός*, die so am Besten ihre Erklärung findet, wenn wir beide Bedeutungen als gleich berechtigt für verschiedene Zeiten annehmen, so dass *βωμός* (Altar) die ursprüngliche Bedeutung, *βῆμα* (Tritt, Gerüst) die von Hrn. W. entdeckte spätere Bedeutung bezeichnet. Wann aber dieser Altar aus der Orchestra verschwunden, und von welcher Zeit an die Thymele nichts Anderes gewesen sei, als das Gerüste, auf welchem früher der Altar gestanden, und welches von den Chören zur Aufführung ihrer Tänze benutzt wurde, das können wir für jetzt nicht bestimmen, und bleibt also eine Lücke, die auszufüllen entweder dem glücklichen Funde irgend einer verborgenen Stelle, oder dem Scharfsinn eines Gelehrten überlassen bleiben muss. Nicht unwahrscheinlich ist es jedoch, dass er bald zu der Zeit entfernt worden ist, wo die Beziehungen der Tragödie und Komödie auf Dionysos all-

mälig in den Hintergrund traten, und in der Tragödie das grofse volle Gebiet der Mythologie, in der Komödie die Politik den Gott, aus dessen Cultus die Festspiele hervorgegangen waren, zurückdrängte.

Ich will es dem Hrn. Verf. nicht zu hoch anrechnen, dass er, von seiner Entdeckung eingenommen, bisweilen, wie wir gesehen haben, die Unbefangenheit seines Urtheils eingebüfst hat. Denn wenngleich die Wissenschaft mit Recht auf die strengste Unparteilichkeit und Selbstverleugnung Anspruch macht, so liegt doch die Gefahr so nahe, dass selbst bei dem reinsten Streben Keiner sich vor ihr sicher glauben darf. Hätte nur Hr. W. dies selbst erkannt, und dessen sich bewusst, um so vorsichtiger und gewissenhafter die Resultate früherer Forschungen geprüft, anstatt dictatorisch über sie abzusprechen und in etwas vornehmer Weise der mehr oder weniger begründeten Ansicht Anderer die blofse subjective Meinung mit einem: „Es ist sonderbar", „es liegt ganz klar vor", „es ist eine entschieden falsche Auffassung", „es klingt sehr seltsam", „es liegt auf der Hand" entgegenzustellen. Nicht selten kann man sich dabei des Verdachtes nicht erwehren, dass Hr. W. trotz seiner eigenen besseren Einsicht widersprochen habe, um eine Lieblingsmeinung nicht aufopfern zu dürfen.

Da Jeder über das, was er gewollt hat, selbst am Besten Rechenschaft zu geben im Stande ist, so will ich mich bei Begründung dieses Urtheils auf solche Beispiele beschränken, die sich auf meine eigenen Behauptungen beziehen.

Von der Stelle bei Phrynichus p. 163. Lobeck: *Θυμέλην: τοῦτο οἱ μὲν ἀρχαῖοι ἀντὶ τοῦ Θυσίαν ἐτίθουν . οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ τραγικοὶ ἀγωνίζονται. Σὺ μέντοι ἔνθα μὲν κωμῳδοὶ καὶ τραγῳδοὶ ἀγωνίζονται λογεῖον ἐρεῖς, ἔνθα δὲ οἱ αὐληταὶ καὶ οἱ χοροὶ ὀρχήστραν, μὴ λέγε δὲ Θυμέλην.* sagt Hr. W. p. 16. „Es ist eine entschieden falsche Auffassung der Stelle, wenn Sommerbrodt S. XIII. die Ansicht hegt, dass Phrynichos in den auf das erste *ἀγωνίζονται* folgenden Worten, von *σὺ μέντοι* bis zu Ende angebe, quae antea fuerit ratio." Die Stelle heifst: *οἱ δὲ νῦν ἐπὶ τοῦ τόπου ἐν τῷ θεάτρῳ, ἐν ᾧ αὐληταὶ καὶ κιθαρῳδοὶ καὶ τραγικοὶ ἀγωνίζονται.* Dieser Ort (*τόπος*) ist, da in der römischen Zeit die Orchestra den Senatoren eingeräumt

war, kein anderer, als die Scene, welche bei den Römern Schauspieler und Musiker vereinigte, während bei diesen die thymelici von den scaenici getrennt waren. Wenn er nun hinzufügt: *σὺ μέντοι κ. τ. λ.*, so kann nur von der Zeit die Rede sein, wo die Orchestra für den Chor, die Bühne für die Schauspieler, also noch nicht, wie später, für jedwede Kunstleistung verwendet wurde, d. h. von der älteren griechischen Zeit. Dass er sich mit dem Zusatze *μὴ λέγε δὲ θυμέλην* gegen den Ausdruck *θυμέλη* zur Bezeichnung des Tanzplatzes hauptsächlich aus sprachlichen Gründen erklärt, wie Hr. W. sagt, darüber konnte wohl kein Zweifel sein. Auch ich habe es nicht anders gefasst, wenn ich es auch ausdrücklich zu bemerken nicht für nöthig hielt; denn ich hatte die Stelle nur zu dem Zweck angeführt, um zu zeigen, dass der Name Thymele und Orchestra identisch in der späteren römischen Zeit auch zur Bezeichnung der Bühne gebraucht worden sei. Die letzten Worte aber: „Das Wort *θυμέλη* kommt im Gegentheil zur Bezeichnung des Platzes im Griechischen Theater, wo die Musiker und Chöre auftraten, bei den bis jetzt erhaltenen Schriftstellern früher vor als das Wort *ὀρχήστρα*“ beweisen nichts gegen mich. Die ältesten Stellen, in welchen das Wort *θυμέλη* vorkommt, sind sämmtlich Dichterstellen. Dass aber Dichter das Wort *θυμέλη* dem prosaischen *ὀρχήστρα* vorgezogen haben, ist nicht zu verwundern.

Ein noch auffallenderes Beispiel, das uns zugleich den Kampf der vorgefassten Meinung mit der richtigen Erkenntniss recht anschaulich darstellt, giebt Hr. W. p. 19, Anmerk. 51. Ich hatte in meiner Abhandlung darzustellen gesucht, dass der Begriff der Thymele sich allmälich erweiterte und nicht mehr blos den Altar, sondern den ganzen Platz, auf welchem der Altar stand, bezeichnete. Hr. W. sagt darüber: „Es ist sonderbar genug, wenn S. fortfährt: Jam vero latius patere coepit thymelae significatio. Neglecta enim arae significatione, thymele, quod ara illa princeps erat orchestrae locus, pro ipsa orchestra dicta est. Auch wir wollen nicht durchaus in Abrede stellen, dass die Thymele des Theaters eine gewisse Heiligkeit vor anderen Theilen desselben vorausgehabt habe, und halten es für wahrscheinlich, dass auf ihr vor Anfang der Schauspiele dem Dionys gewisse Opfer dargebracht wurden; zweifeln aber gar sehr,

ob diese Opfer als so wichtig erschienen seien, dass man von ihnen, in dem für die Aufführung von Schauspielen errichteten Gebäude, selbst auf die Orchestra im weiteren Sinne des Wortes die Bezeichnung als „Opferplatz“ übertragen habe.“ Hat dieser so ganz unbegründet hingestellte, durch die vorhergehenden Zugeständnisse sogar schon im Voraus beseitigte Zweifel irgend eine Bedeutung? Heifst das wohl etwas Anderes, als: S. hat zwar Recht, aber ich darf ihm das Recht nach meiner einmal aufgestellten Behauptung nicht einräumen?

P. 25 Anmerk. 76 heifst es: „Nur hüte man sich bei der Zusammenstellung der Stellen über die θυμέλη als τράπεζα mit der des Euanthius davor, anzunehmen, dass der Urheber der in jener gegebenen Nachricht ganz dasselbe ausdrücklich im Sinne gehabt habe, wie der, von welchem die in dieser befindliche herrührt, und wolle vor Allem nicht die rauchenden Altäre, um welche sich ja auch die Chöre bewegt haben sollen, mit der Thymele, auf welcher die Sänger standen, völlig gleich stellen, wie Sommerbrodt S. 17 thut.“ Das klingt, als wenn Hr. W. im ausschliefslichen Besitze der Wahrheit wäre, ohne jedoch befugt oder Willens zu sein, die Quellen seiner richtigeren Einsicht näher anzugeben. So lange es Hrn. W. nicht möglich ist, zu beweisen, dass die arae fumantes, um welche in den ersten Anfängen der Komödie und Tragödie die Chöre in Begleitung des Flötenspielers sich bewegt haben, verschieden sind von dem Altar des Dionysos, welcher Thymele genannt worden ist, so lange wird sich der Unterzeichnete nicht von der Ueberzeugung abbringen lassen, dass die Thymele in den ältesten Zeiten des Theaters den Altar bezeichnet habe, um welchen die Chöre tanzten. Hoffentlich wird auch von Anderen die Warnung so lange unberücksichtigt bleiben, als sie nicht begründet ist. Freilich fährt der Verf. fort: „dass es falsch sei, die erst genannten Stellen mit der des Pollux zu identificiren, ist schon oben S. 23 bemerkt“, woraus man schliefsen könnte, dass wirklich dort bereits ein Beweis geführt worden sei. Allein wir finden dort nur Folgendes: „Man identificirt diese Nachricht mit der bei dem Pollux vorkommenden, nach welcher vor dem Thespis Einer auf den Tisch, Eleos „Anrichte“ genannt, gestiegen sei und den Choreuten geantwortet habe. Aber dort ist ja von Sängern, hier von Schauspielern

die Rede". Sehen wir zu, welches Gewicht dieser Einwand hat. Erstens: Woher weifs Hr. W., dass hier von Schauspielern die Rede ist. Im Texte steht nur: *ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἧν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.* Doch selbst davon abgesehen, ist es dem Verf. nach allen den erschöpfenden Erörterungen von K. F. Hermann und Andern entgangen, dass es vor Thespis, — von dieser Zeit ist ausdrücklich die Rede — keine Schauspieler gab, und dass die Anfänge des dramatischen Dialogs aus dem Chor selbst hervorgegangen sind? Ist dies aber der Fall, wie es unzweifelhaft feststeht[1]), so kann von einem Gegensatze der Choreuten und Schauspieler in der Zeit vor Thespis nicht die Rede sein. Der von Hrn. W. geltend gemachte Grund erweist sich also als unhaltbar, und mit ihm zugleich auch die von dem Verf. Anmerk. 76 vorgeschlagene Erklärung: „Dafür kann man aber dieselben, glaube ich, äufserst passend zusammenstellen. Die ersten Anfänge des Schauspiels bestanden darin, dass man auf der Thymele dem Dionysos Gesänge anstimmte. Aus diesen Sängern ging der Chor der eigentlichen Schauspiele hervor. Dann trat einer auf den (von der Thymele getrennten) Opfertisch, der den Choreuten antwortete: der erste Hypokrit, freilich ganz aus dem Stegreife und nicht auf der eigentlichen Bühne, die sich erst allmälich aus dem *ἐλεός* entwickelte; daher die Sache auch in die Zeit vor dem Thespis gesetzt wird, dem man die Einführung eines (im Sinne der ausgebildeten dramatischen Kunst so zu nennenden) Hypokriten zuschrieb." Auch hier bemerkte der Verf., wie man aus der Parenthese erkennen kann, das Missliche seiner Ansicht. Er wusste, dass sie mit den Zeugnissen der Alten im Widerspruche steht. Um den Einklang herzustellen, nimmt er zu der Annahme seine Zuflucht, dass es vor Thespis zwar Schauspieler, „aber nicht im Sinne der ausgebildeten dramatischen Kunst so zu nennende" gegeben habe. Welcher Art aber sind dergleichen Schauspieler? Wir erfahren nur, dass zuerst der Chor allein *διεδραμάτιζεν*, das heifst, dass zuerst nur die Choreuten den dramati-

---

[1]) Diogen. Laert. III. 56. *ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.*

schen Dialog führten, und erst von Thespis an ein Schauspieler hinzutrat. Waren also die Personen des Dialogs keine wirklichen, „im Sinne der ausgebildeten dramatischen Kunst so zu nennenden“ Schauspieler, was anders konnten sie sein, als Choreuten? Die Behauptung des Hrn. W. entbehrt demnach jeder Stütze, und man darf wohl mit Recht annehmen, dass die ganze Hypothese von Hrn. W. nur deshalb aufgestellt worden ist, weil er sich einmal von der vorgefassten Meinung nicht trennen wollte, die rauchenden Altäre, um welche die Chortänze in alten Zeiten sich bewegt haben, seien durchaus verschieden von dem Altar des Dionysos, welcher Thymele hiefs.

Je bereitwilliger ich den durch Hrn. W. herbeigeführten Fortschritt in der Untersuchung über die Thymele anerkannt habe, desto unbedenklicher wird man mir hoffentlich glauben dass es mir bei dem ausgesprochenen Tadel lediglich um die Sache zu thun gewesen ist, die nach meiner Ueberzeugung auf Zeugnisse des Alterthums begründet, ich nicht wieder durch eine Autorität wie die des Hrn. W. in Zweifel gestellt sehen möchte.

Indem ich noch auf die sehr beachtenswerthen Erörterungen des Hrn. Verf. über Lage, Gestalt, Höhe, Umfang und Flächeninhalt der Thymele aufmerksam mache, schliefse ich meine Beurtheilung mit einer kurzen Uebersicht der Sachlage, in welcher sich jetzt die Streitfrage über den scenischen Gebrauch des Wortes Thymele befindet.

Thymele war in den Anfängen der dramatischen Kunst ein Altar des Dionysos in der Orchestra, um welchen der Chor sich bewegte. Allmälich verschwand der Opferaltar aus der für den dramatischen Chor bestimmten Orchestra; der Name Thymele aber blieb zur Bezeichnung des Gerüstes, auf welchem der Altar gestanden, und auf welchem nach wie vor der Chor seine Tänze aufführte. Endlich brauchte man das Wort überhaupt für jedes Gerüste, namentlich für die zu musikalischen oder dramatischen Aufführungen benutzten, woher es kam, dass im römischen Theater, in welchem die Orchestra den Senatoren eingeräumt wor-

den war und seine frühere Bestimmung ganz verloren hatte, selbst die Scene mit dem Namen „Thymele“ bezeichnet wurde.

---

1. Das Theater in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung und Behandlung. Ein Beitrag zur Kunde und Würdigung des Theaters, von *Benno Rauchenegger*. Leipzig, Serig. 1845. Gr. 8. 1 Thlr. 15 Ngr.
2. Der Sonntag, das Theater und das Sonntagstheater, mit besonderer Beziehung auf Basel. Eine historische Darstellung von Dr. *W. T. Streuber*, Cand. Theol., Privatdocent an der Universität zu Basel. Zürich, Meyer u. Zeller. 1846. 8. 12 Ngr.

Der sichtbare Verfall unserer Bühne und das Bestreben, ihr wieder aufzuhelfen, hat zu erneuerter Betrachtung der Geschichte des Theaters Veranlassung gegeben. Die Aufführung der Antigone (1840) brachte auch dem gröfsern Kreise der Gebildeten das Alterthum näher und rief das Bedürfniss hervor, sich mit dem Entwickelungsgange der dramatischen Kunst genauer bekannt zu machen. Von da an sind, nachdem seit A. W. Schlegel's Vorlesungen eine lange Reihe Jahre verflossen war, mehre gröfsere und kleinere Abhandlungen theils über die Zustände der griechischen Bühne, theils über das Verhältniss des alten Theaters zum neuen, in kurzen Zeiträumen nach einander erschienen.

Je ernster, gründlicher und wissenschaftlicher diese Untersuchungen sind, desto mehr Dank haben wir einst von der Zeit zu erwarten, wo sich endlich wieder der Genius der deutschen Nation zu schöpferischer Kraft erheben wird. Eher freilich ist an eine Wiedergeburt der deutschen Bühne, an eine Zunahme ihres Einflusses auf Sittlichkeit und Nationalität nicht zu denken. Aber wir arbeiten dieser einstmaligen Erhebung vor und erfüllen so die Aufgabe, die uns allein in diesem kritischen Zeitalter zu lösen gestattet ist, indem wir durch allseitige Erkenntniss der frühern Zustände die Bedingungen darlegen, welche der dramatischen Kunst in ihrer Entwickelung durch das Volk und in ihrem Einflusse auf das Volk sich förderlich oder hinderlich gezeigt haben. Wissenschaft und Leben treten auch bei dieser Frage, wie bei so vielen andern, die jetzt die Gemüther der

Menschen beschäftigen, einander näher. Denn dass zur Beantwortung derselben mehr gehört, als ein inhalts- und bodenloses Hin- und Herreden, fangen selbst diejenigen an einzusehen, welche früher der strengen Wissenschaft nicht günstig gesinnt waren. Was sonst als unfruchtbares Wissen eines Antiquars verächtlich bei Seite gesetzt wurde, kommt jetzt allmälich zu seinem Rechte. Man sieht ein, dass es dem Leben doch nicht so fern steht, als man gewöhnlich meinte, dass ohne Kenntniss der Vergangenheit kein Verständniss der Gegenwart und Zukunft möglich ist, und knüpft wieder freundlicher mit den Studien an, welche die Ueberreste der Vorzeit zu bewahren und das Gedächtniss der Vergangenheit lebendig und frisch zu erhalten bemüht gewesen sind.

Allein ein solches Verhältniss bleibt unzuverlässig und trügerisch, so lange es nicht aufrichtig und innig ist; und es genügt keineswegs, aus dem grofsen Gebiete hier und da einzelne Bruchstücke auszuwählen, das so gewonnene Material nach Willkür vorgefassten Lieblingsmeinungen anzupassen und mit ihnen wohl oder übel zu einem Ganzen zu verbinden. Sind dergleichen Arbeiten nur für den Alles verschlingenden Heifshunger Solcher bestimmt, die eben nur unterhalten sein wollen, so dürfen wir sie billig ihrem Schicksal überlassen. Wollen sie jedoch das Bedürfniss der Gebildeten befriedigen, so ist es Pflicht, darüber zu wachen, dass die aufrichtig nach Belehrung Strebenden nicht durch falschen Glanz von Gelehrsamkeit getäuscht und irre geführt werden.

Hr. Rauchenegger spricht sich über die Aufgabe, die er sich gestellt, und über die Verhältnisse, unter denen er an ihre Lösung gegangen, S. XI der Vorrede in folgender Weise aus: „Das Werk macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit und noch weniger auf Gediegenheit. Eine Wissenschaft, die länger als zweitausend Jahre verkannt war, hat in ihrer Erforschung und Wiedereinführung zu viel Schwieriges und die Mittel, die einem solchen Unternehmen in einer kleinen Provinzialstadt gereicht werden können, sind zu beschränkt, als dass diesem Werke gleich bei der ersten Bearbeitung jene Ausbildung gegeben werden konnte, die der gegenwärtige Stand der Wissenschaften und Künste erfordert. *Vor allem ist es der grofse nationale und wissenschaftliche Zweck, für welchen dieses Werk bestimmt ist.*“

So sehr diese Erklärung zu nachsichtiger Beurtheilung auf-

fordert, so aufrichtig wir bedauern, dass der Verf. nicht durch günstigere Verhältnisse bei seinem Unternehmen unterstützt worden ist, so dürfen wir doch nicht verschweigen, da doch das Buch, wie schon der Titel bezeugt, darauf Anspruch macht, das Theater in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung darzustellen, dass dieser hohe Zweck, den der Verf. vor Augen gehabt hat, völlig verfehlt scheint. Der Hauptgrund dieses Misslingens liegt zunächst in der Vernachlässigung fast aller neuern Erscheinungen auf diesem Gebiete. Wer einen Theil der Wissenschaft weiter zu führen Kraft und Lust in sich fühlt, von dem darf man vor allen Dingen verlangen, dass er sich mit den frühern Leistungen auf dem zur Bearbeitung gewählten Felde vertraut gemacht hat. Geht er ohne diese Vorstudien ans Werk, so unternimmt er im besten Falle etwas Ueberflüssiges und verschwendet Kräfte, die nützlicher verwendet werden konnten. Nicht geringere Schuld trägt des Verf. durchaus unkritisches Verfahren, das er bei Benutzung und Verarbeitung des ihm zu Gebote stehenden Materials angewendet hat.

Wie ungründlich, unklar und ungeordnet des Verf. Untersuchungen sind, wie tief sie fast durchgängig unter dem jetzigen Standpunkte der wissenschaftlichen Forschung stehen, wird aus einer kurzen Inhaltsangabe hervorgehen, in der ich Hrn. R. so viel als möglich mit seinen eigenen Worten einführe, um zugleich seine Behandlungs- und Ausdrucksweise recht anschaulich hervortreten zu lassen. Etwas zur Widerlegung anzuführen, ist gröfstentheils unnöthig, weil, wer nur einigermafsen auf dem Felde der scenischen Alterthümer heimisch ist, die Fehler und Mängel ohne Weiteres wahrnimmt.

Der erste Theil (S. 1—54) handelt vom *griechischen Theater*. Weil „die Entstehung der dramatischen Erscheinungen mit der Religion nahe verwachsen ist," so hält der Verf. es für nothwendig, „für eine bessere Deutlichkeit eine kurze Uebersicht der Entwickelung und Fortbildung religiöser Zustände in Hellas vorauszuschicken." Diese Uebersicht ist auf etwa 70—80 Seiten enthalten. S. 78. 79, wo er auf die Tragödie zu sprechen kommt, heifst es: „Die Auszeichnung des Archilochus und das, was von den Dichtern jener Zeit bekannt geworden ist, mag die Erscheinungen der Aoiden zu Elis auch von Seite der Geschichte bekräf-

tigen. Die Gesänge dieser Aoiden nannte man Tragödien, Bocksgesänge, Bocksoden, oder eigentlich im Sinne unserer frühern Erklärung der symbolischen Bedeutung des Bockes Königsoden oder Königsgesänge.“ Weiter unten: „Neben der Ode bestand hier lange Zeit noch in der Weise, wie wir früher vom Heroenopfer berichteten, der Hymnus, und dieser ward sogar meistens von einem andern Sänger verfertigt und als Gegenstand des Wettkampfes vorgetragen. Erst als die Tragödie in die lebendigsten Formen der Darstellung übertrat, bildete sich auch aus dem Hymnus der Chor als unmittelbare Kundgabe und als Ausdruck des Volksgefühls bei Handlungen und Schicksalen seines Heroengeschlechts.“

Bis auf Thespis gingen keine bedeutenden Veränderungen mit der Tragödie vor. Die auf ihn bezügliche Stelle aus *Horat. de arte poet.* 276, *Ignotum tragicae genus invenisse Camenae etc.* übersetzt Hr. R.: „„Eine (bisher) unbekannte Art der tragischen Muse soll Thespis erfunden und seine geistigen Producte auf Wagen geführt haben, wo sie von Hefengeschminkten vorgetragen und mit Action begleitet wurden.““ „Thespis aus Ikarien war also nicht der Erfinder der Tragödie selbst, sondern einer bis auf seine Zeit unbekannten Gattung *(Cic. de amicit.: Constantes eligendi amici, cuius generis magna penuria)*, deren Unterschied darin bestand, dass sie vom Wagen herabgesprochen und mit Action begleitet wurde (*et plaustris vexisse*, nähere Erklärung dieser Erfindung).“ Wie tief der Verf. in das Wesen der Tragödie eingedrungen, zeigen folgende Bemerkungen S. 82. 83: „Die Tragöden waren da, zwischen der Regierung und dem Volke nach den sittlichen Grundsätzen der Heroenzeiten zu vermitteln, die Regeln für das Leben im Staatsverband zu geben und durch die lebendige Darstellung der Heroen und ihrer Völker zu veranschaulichen.“ „Es ist klar, dass die Tragödie um so gediegener ist, je höher der Heros in jeder Hinsicht gehalten ist.“ Von Aeschylus und Sophokles, dessen Antigone eine ausführlichere Beurtheilung erfährt, handelt der Verf. S. 84—108. Ueber das Verhältniss des Aeschylus zu Sophokles heifst es S. 87: „Die schönen Tage des Ruhmes unseres Dichters und der Glanz so vieler poetischer Siege — Alles dieses sollte an *einem* Tage verdunkelt werden. Aeschylus, der, seiner kriegerischen Thaten in

den Schlachten bei Marathon, Platäa und Salamis nicht zu gedenken, sich ein Denkmal unter seinem Volke gesetzt hatte, der zugleich Schöpfer und Fürst der tragödischen Bühne seiner Zeit war, — er sank an *einem* Tage von der Höhe seines Ruhms herab, gestürzt von dem gröfsten Genie seiner Zeit, dem jungen, kaum 27jährigen Sophokles.“ Die gröfste Unkenntniss selbst in sprachlicher Hinsicht legt der Verf. in der Abhandlung über die Antigone an den Tag. Was für eine wunderliche Ansicht hat er z. B. von den „*Agonen!*“ „Wir haben nun bisher,“ sagt er S. 95, „zwei Kräfte im Widerstreit gesehen, beide gefufst auf moralischem Boden, und das ist Eine der Vollkommenheiten dieser tragödischen Schöpfung. — Die Grundsätze, die Rolle der Antigone, bilden hier das, was man in der Theorie den *Protagon* oder Vorkampf, den Träger derselben *Protagonistes* oder Vorkämpfer nannte; ebenso bildet Kreon den *Deuteragonistes.* Es ist kein Zweifel, dass wenn wir die Aufgabe des alten Trauerspiels nach den Erklärungen unserer heutigen Theorie bestimmen, die vorliegende Tragödie durch obige zwei Agonen geschlossen werden könnte.“ — „Allein Kreon's Macht steht mit dem Schlusse jenes“ (des dritten) „Akts in so schroffen Formen da, dass sie jede sittliche Ansicht über Gerechtigkeit verletzt.“ — „Dieses nun zu beseitigen und allseitig versöhnende Formen zu wecken, erscheint ein Tritagon, die Liebe, und als der Träger derselben der eigene Sohn des Kreon.“ Die Rolle der Ismene ist nach des Verf. Meinung (S. 98) ein *Parachoregema.* „Das Beispiel eines *Parasceniums* dürfte sich in der Rolle des Wächters in unserm Trauerspiele finden. Ohne irgend einen sittlichen Einfluss auf die Agonen im Verlauf der Handlung zu üben, zeigt er sich doch gleich anfangs in einer Stellung, die es wahrscheinlich macht, dass er bedeutsamer, ja selbst als Agon einzugreifen bestimmt ist. *Allein der Charakter des Protagon verweist ihn für immer von der Scene.*“ Dass das Alles völlig aus der Luft gegriffen, und weder durch Zeugnisse der Alten, noch durch Etymologie gerechtfertigt ist, braucht nicht erst weitläufig auseinandergesetzt zu werden.

Ohne von Euripides noch mit einem Worte Erwähnung gethan zu haben, geht der Verf. S. 108 plötzlich auf die Lenäen und auf die Komödie über. Die Erklärung des Wortes *Komödie*

und die Auseinandersetzung, in welchem Zusammenhange die Komödie mit den Lenäen stehe, möge bei dem Verf. nachlesen, wem es Vergnügen macht, den Manipulationen einer etymologischen Taschenspielerei zuzuschauen. Ich führe nur den Schluss des Abschnittes an, um zugleich ein schlagendes Beispiel von dem schwülstigen Stile des Verf. zu geben. S. 111: „Diese Eigenthümlichkeiten nun fasste man alle in einem einzigen Wortbegriffe zusammen und bezeichnete diesen mit κῶμος — ein Ausdruck, den wahrscheinlich die ländliche Versammlung, der Erntecharakter des Festes und der Frohsinn der Feier bestimmten, sodass τρύξ nur den flüssigen Opfertheil, κῶμος aber den Geist der Festlichkeit ausdrückte. Und da dieser letztere hier aus der eigenthümlichen Erscheinung und dem Willen des Bacchus hervorging, so trug er in sich selbst ein Leben, dessen Voranstellung bei Bezeichnung des Festes jedenfalls geeigneter war, als die Geltendmachung von τρύξ und des mit diesem verbundenen Gedankens.“ Es folgt nun die Geschichte der Komödie bis auf Aristophanes, den er gegen „die Beschuldigung der wenigen Achtung vor den Göttern, gegen die Anklage obscöner und unsittlicher Aeufserungen, gegen den Vorwurf der Veranlassung zum Justizmorde an Sokrates vertheidigt“ und (S. 121—134) zur Vervollständigung der Charakteristik die Zergliederung des Plutus, des „schönsten Lustspiels“ der mittlern Komödie, „die so viel von der Freiheit der alten verloren hat, dass sie uns nicht mehr anstöfsig sein kann, und doch so viel von der frühern Eigenthümlichkeit behält, dass sich in ihr der Geist und die Form der classischen Komödie der alten vertreten sieht.“ S. 134. 135 enthält eine Episode über die äufsere Form der Darstellungen: „Nachdem beide (Lustspiel und Trauerspiel) von ihrem Wagen heruntergestiegen waren, mussten sie eine hölzerne Hütte betreten, die inwendig an dem Platze, wo die Schauspieler auftraten, nur eine gerüstartige Erhöhung hatte.“

S. 135 „kehrt er zurück zur Feier der von Melampus gestifteten Bacchusfeste“ und zu der „Satire“, von deren „ärgerlicher Bestimmung“ er schon früher gesprochen hat. S. 141 kommt der Verf. auf Euripides und die folgenden Tragiker, dann wieder auf die spätern Komiker zu sprechen, und schliefst S. 147 den ersten Haupttheil mit einigen Bemerkungen über das Theorikon,

über die Rechtsverhältnisse der Dichter und Schauspieler in Griechenland u. dergl. m., in denen grofsentheils längst beseitigte Irrthümer wieder auferstehen.

In ähnlicher unkritischer Weise ist auch der zweite Theil: *„Römische Schauspiele“* (S. 154—195) behandelt. Die freilich spärlichen Arbeiten der Vorgänger sind auch hier fast ganz unberücksichtigt geblieben; das Material ist nirgend auch nur einigermafsen vollständig gesammelt, geschweige denn übersichtlich geordnet und verarbeitet. Die Citate der Quellen geben gewöhnlich nur Namen und Werk des Schriftstellers an, ohne nähere Bezeichnung der Stelle, ganz in der Weise des vorigen Jahrhunderts, dem des Verf. Buch überhaupt mehr angehört als dem unsrigen. Das meiste Eigenthümliche ist noch in dem Abschnitte über die rechtlichen Verhältnisse der Schauspieler im römischen Reiche enthalten, wenngleich auch hierbei des Verf. Mangel an Kritik hervortritt.

Dass nach so ungenügenden Vorarbeiten auch der dritte Theil: *„Das deutsche Schauspiel“*, misslingen, und also „die Hauptfrage des ganzen Buchs“ ungelöst bleiben, und „der grofse nationale Zweck“ des Verf. verfehlt werden musste, ist natürlich. Nachdem der Verf. sich darüber beklagt, dass ein deutsch nationales Schauspiel bisher nicht gediehen, dass man selbst nach Lessing durch die Philosophen verleitet, die Wirklichkeit und das praktische Leben verliefs, um in einer denkbaren Welt und in der dramatischen Schaustellung der Themen einer philosophischen *natura naturans* und *natura naturata* die Kräfte zu ermüden und zu zersplittern“ (S. 198), macht er selbst Vorschläge, wie diesem Uebelstande abgeholfen werden könne, indem er zuerst folgende drei Haupterfordernisse einer deutschen Nationaltragödie aufstellt: I. *Die Wahl eines historisch deutschen Stoffes.* II. *Die Einführung deutscher Fürsten und Heroen.* III. *Die Anwendung des Chors als Repräsentation des Volkes.* Was den ersten Punkt anbetrifft, so geben wir dem Verf. ohne Weiteres Recht. Den zweiten halten wir für unnöthig, weil er bereits in dem ersten enthalten ist. Wenn aber Hr. R. die Anordnung eines Chors als Repräsentation des Volks verlangt, so muss das in Verwunderung setzen bei dem Verf., der die Nothwendigkeit erkannt hat, sein ganzes Gebäude auf historischem Grund und Boden aufzuführen und auf

die Lösung der Hauptfrage über das deutsche Nationalschauspiel durch eine Uebersicht der Geschichte des Theaters, namentlich bei den Griechen vorzubereiten. Ist es ihm denn entgangen, dass die griechische Tragödie aufs Innigste mit der Blüthezeit der Republiken Griechenlands verwachsen ist, und dass die Bedeutung des Chors in derselben wesentlich sich gründet auf die Stellung des griechischen Volks zum Staate? Konnte es ihm verborgen bleiben, wie völlig verschieden die politischen und religiösen Verhältnisse der germanischen Welt von der des classischen Alterthums sind? Hr. R. sagt ganz unbefangen, als wenn an einen solchen Unterschied gar nicht zu denken wäre, S. 204: „Weil das Herrscherthum auf die Bühne gebracht wird, so fordert es auch den Boden seines Seins und das Saatfeld seiner Handlungen, das volkliche Leben, und daher erklärt sich die Nothwendigkeit der beständigen Anwesenheit des Chors auf der Bühne.“ Das wäre doch nur dann nöthig, wenn „das volkliche Leben“ ähnliche Berechtigung im germanischen Staate hätte und gehabt hätte, als bei den Griechen. Freilich möchte schwer zu bestimmen sein, was der Verf. unter „volklichem Leben“ versteht, zumal wenn wir mit dem eben Angeführten des Verf. Aeufserungen über die Komödie vergleichen. Auch für sie will er einen Chor; nur soll er sich nicht mit politischen Angelegenheiten befassen. „Was die vorerwähnten Freiheiten der Komödie zu Athen und die von dort abgezogenen Bedenklichkeiten vor einem Nationallustspiel in *Deutschland* anbelangt,“ heifst es S. 209, „so liegt wohl schon in der Aufgabe der Nationalkomödie selbst die beste Beseitigung dieser Bedenklichkeiten, denn das Nationallustspiel umfasst das Volksleben und daher darf bei einer monarchischen Regierung dasselbe nicht über den Bereich des Volkslebens und seine socialen und sittlichen Zustände hinausgehen.“ S. 210: „Dass übrigens bei uns das Heranziehen von Regierungsangelegenheiten in das deutschnationale Lustspiel überhaupt dem Interesse und dem Charakter des letzten ganz entgegen ist, ist leicht zu begreifen.“

Ob des Verf. Vorschläge für die Ausbildung von Nationalschauspielen praktisch ausführbar sind, überlasse ich dem Urtheile Sachverständiger. Hrn. R. ist, wenn man nach seinen Ansichten verfahre, nicht bange um reichen Zuwachs von bedeutenden

Künstlern: „Grofse Talente und Fähigkeiten," sagt er, „gedeihen zu jeder Zeit, und da ihnen durch obenbesagte Einrichtung Gelegenheit gegeben wird, sich auszubilden, so kann jedes Jahr mindestens *einen* Schauspieler hervorbringen, der den bisherigen *gröfsten* Künstler zu ersetzen im Stande ist."

Ueberraschenden Aufschluss über das, was Hr. R. seinen „grofsen nationalen Zweck" nennt, gibt uns zuletzt noch die Art und Weise, wie er der Befürchtung entgegentritt, „dass die Schauspieler, wenn sie ihre Ausbildung erhalten, sich anderswohin begeben, um dort höhere Besoldung zu erhalten." „Diese Furcht hat keinen Grund. Eine einfache Uebersicht der vorgezeigten Lehrgegenstände wird zur Genüge darlegen, dass die Bildung des Schauspielers auf nationale Zwecke gerichtet ist. Dieses gibt die Forderung einer genauern Kenntniss der vaterländischen Geschichte. Daraus geht hervor, dass auch in allen Lehrfächern der Typus des Nationalcharakters vorzüglich ins Auge gefasst werden muss, sodass, wenn z. B. ein bairischer Schauspieler nach Preufsen ging, er einen grofsen Theil seiner erworbenen Wissenschaft aufgeben, und dort sich erst wieder für die Zwecke des dramatischen Nationallebens vorbereiten müsste. Dieses ist wol so leicht nicht."

Das ist also das Ziel des 232 Seiten langen Buchs über das Theater in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung. Wir sollen in Deutschland *bairische, hannöversche* u. s. w. *Nationalschauspiele* und *bairische, hannöversche* u. s. w. *Nationalschauspieler* haben, deren Vorbildung so wesentlich unterschieden ist, dass der eine kaum auf der Bühne des andern Landes aufzutreten im Stande ist!

Nr. 2. Die Schrift von Hrn. Streuber ist durch die in Basel seit 1842 eifrig behandelte Streitfrage hervorgerufen worden, ob Theatervorstellungen am Sonntag zu gestatten seien. Eine im November 1842 eingereichte Petition von 250 Bürgern um Gestattung von Theatervorstellungen am Sonntag war vom kleinen Rathe dem Justizcollegium, dem Stadtrath und dem Kirchenrath übergeben und nach dem übereinstimmenden Antrage dieser Behörden im Januar 1843 abgewiesen worden. Im November 1845 wendete sich der Theaterdirector von Neuem mit der Bitte um Bewilligung des Sonntagsspiels an die Regierung, welche „zuletzt dem Gesuche unter einigen beschränkenden Bedingungen entsprach,

jedoch den Gegenstand des Fernern vom Justizcollegium begutachtet wissen wollte.“ Dieser Hergang wurde die Veranlassung zur vorliegenden Schrift. Nachdem die Sache vom staatsrechtlichen, localen und religiösen Gesichtspunkte besprochen, hält es der Verf. für nicht unwichtig, sie auch von der *historischen* Seite zu betrachten. Zu diesem Behufe handelt er im *ersten* Abschnitt vom *Sonntag*, dem Namen, der Bedeutung und der Feier des Sonntags in der christlichen Kirche bis auf Luther und theilt zuletzt die baslerischen Sonntagsgesetze von der Reformation bis ins 18. Jahrh. mit. Der *zweite* Abschnitt mit der Ueberschrift: „*Das Theater*“, zerfällt in zwei Theile, deren erster eine kurze Geschichte des Theaters vom Ursprunge desselben bis auf die neuesten Zeiten gibt, der zweite verschiedene Meinungen über die Sittlichkeit des Theaters, namentlich die Ansichten der griechischen Philosophen, die der Römer, der Kirchenväter, der Reformatoren u. s. f. enthält. Im *dritten* Abschnitte wird die *Geschichte des Sonntagstheaters* von der ersten christlichen Zeit bis auf unser Jahrhundert fortgeführt. Auf S. 63—72 folgen Anmerkungen, in welchen der Verf. die von ihm benutzten Quellen und Hülfsmittel angibt.

Völlig einverstanden mit dem Verf., „dass es für die Wissenschaft keine edlere Aufgabe gibt, als Zeitfragen aus dem Staube des Alltagslebens zu erheben,“ dass überhaupt Zeitfragen nicht ohne Hülfe der Wissenschaft befriedigend gelöst und erledigt werden können, halte ich auch die Art und Weise, wie Hr. St. seine Aufgabe behandelt, für durchaus zweckmässig. Namentlich verdient die Klarheit, Kürze und Uebersichtlichkeit der Darstellung volle Anerkennung. So sind, um nur von dem zweiten Abschnitte zu sprechen, auf wenigen Seiten die Hauptmomente der Geschichte des Theaters zusammengestellt, ohne dass ein wesentlicher Punkt übergangen worden wäre. Freilich hat sich hier und da eine Ungenauigkeit oder Unrichtigkeit eingeschlichen (z. B. S. 28 heifst es: „*das Logeion*, ein *spitzwinkeliger* Vorsprung gegen die Orchestra zu, die Vorbühne und die eigentliche Scene, welche bedeckt war, *getrennt von der Vorbühne durch einen Vorhang*, den man nicht aufrollte, sondern herabzog,“ wo abgesehen von kleinern Ungenauigkeiten

die Annahme eines Vorhanges auf der griechischen Bühne unbegründet ist.

Irrthümlich ist S. 35 des Verf. Behauptung, die Mysterien seien in Frankreich *Moralités* genannt worden. Auch in Frankreich heifsen die Mysterien *mystères* und waren im Besitze der *confrères de la Passion*, zu unterscheiden von den *Moralités* und *Farces* der *Clercs de la Bazoche*. Allein das Meiste ist mit gründlicher Kenntniss der neuesten Forschungen auf diesem Gebiete gearbeitet und grofsentheils durch die in den Anmerkungen enthaltenen Beweisstellen verbürgt.

Als ältesten dramatischen Dichter von Basel nennt der Verf. Pamphilus Gengenbach, von welchem drei Stücke erwähnt werden: Die zehn Alter dieser Welt 1500, der Nollhart 1517 und die Gauchmatt um 1519 aufgeführt. Von Matth. Holzwart, einem Schulmeister, wurde 1571 ein höchst ergötzliches Stück „von König Saul und dem Hirten David" von der Bürgerschaft auf dem Kornmarkt mit vielem Aufwand gespielt. Das ambulante Theater erscheint zum ersten Male 1602.

DE AESCHYLI RE SCAENICA.

(1848—1858).

PARS I.

(1848).

Theatri et scaenae Graecorum non minus quam tragoediae et comoediae obscura sunt primordia. Nam incerta et rara, quae de re scaenica, qualis ante Thespidis memoriam fuerit, narrantur, dubia et manca vel earum rerum fides, quae de ipsius Thespidis et qui eum secuti sunt Phrynichi, Choerili, Pratinae aliorumque aetate ad nos pervenerunt. Quod quidem admirationem habere non potest, quoniam ipsarum quae ab illis compositae fuerunt fabularum, (qui quidem limpidissimus, ex quo hauriatur, est fons) aut nulla aut levissima tantum vestigia inveniuntur. Aeschyli demum tam magnifica restant opera, tam late propagata est eius apud veteres fama, ut non modo ipse quid effecerit accuratius diiudicare liceat, sed etiam per eum pateat ad omnem Graecorum rei scaenicae scientiam aditus. Et de arte quidem Aeschyli mirifica, de insignibus tragoediae, quae per eum cepit, incrementis, de amplissimo denique et excelsissimo eius ingenio cum superioribus temporibus non defuerunt, qui diligentius quaererent, tum vero hodie existunt viri summi, in quibus praeter cetera litterarum nostrarum decora atque ornamenta honoris causa nomino eum, per quem divini illius poëtae monumentis pristinum splendorem aliquando restitutum iri cummaxime speramus, Godofredum Hermannum. Quae quidem omnes res, cum et graviores sint et satis in se habeant ad cognoscendum invitamenti, multorum semper in se adverterunt animos. Contra alia, quae quamvis illa quidem sint leviora, tamen et ipsa ad scaenicos poëtas recte aestimandos sunt necessaria, nimis diu in tenebris cum neglecta iacuissent, nostra denique aetate virorum doctorum excita-

verunt studia. Quo factum est, ut de Aeschyli non minus, quam de Sophoclis, Euripidis, Aristophanis cum universo ingenio, tum de singularum fabularum consilio et sententia satis quidem nunc constet, ut innumeri poëtarum loci vel critica arte nunc sint sanati, vel ratione grammatica expediti, vel permagna denique rerum undique allatarum copia illustrati, at quomodo agi solitae fuerint illae fabulae, quae fuerit scaena, qualis scaenae adornatio, quale histrionum et choreutarum artificium, ea omnia ne minima quidem ex parte satis accurate sint adumbrata[1]).

Atenimvero in magno errore ii videntur versari, qui veterum dramata, quae ut sola actione continentur, ita nomen invenerunt ab agendo, recte intellegere et interpretari sic se posse existimant, ut, quae omnino fuerit spectaculorum ratio atque condicio, plane non quaerant. Scilicet mysteria, quod antiquissimum apud nostros fuit ut apud Francos Anglosque dramatum genus, recte nobis videbimur diiudicare ignorantes, qualis in iis edendis fuerit spectaculorum apparatus, quanto opere, ut unum exemplum afferam, triplicis scaenae, coeli, terrae, inferorum ornatu spectatorum animi tum capti fuerint atque constricti[2]). Quid, quod Shaksperii tragoedias, ne Tieckio quidem nunc repugnante[3]), hodie non posse consentiunt integras in scaenam reduci, nisi si eadem prorsus facta sit scaena, quae tunc apud Anglos fuerat simplicissima. An Schillerum nostrum, quem vix quisquam dixerit solum vulgi stuporem inanemque oculorum oblectationem spectasse, sine causa putabimus tantam in scaena descri-

---

[1]) Cf. Aug. Wilh. Schlegel „Ueber die scenische Anordnung der griechischen Schauspiele“ in appendice tertiae editionis libri, qui inscriptus est: „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Leipzig 1846.“ vol. I. p. 259: „Mit den gelehrten Herausgebern der Dramatiker bin ich seltner in Gefahr in Widerspruch zu gerathen: denn sie haben meistens über die von mir zu erörternden Punkte gar keine Meinung geäussert; ja manchem scheint es niemals eingefallen zu sein, dass man darüber eine Meinung hegen könne.“

[2]) „Et était la bouche d' Enfer très bien faite: car elle ouvrait et cloait, quand les diables y voulaient entrer et issir“. cf. Beauchamps, recherches sur les théatres. fr. I. 253. Heinrich Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniss historisch dargestellt. Berlin 1846. p. 390.

[3]) Shakspeare's Macbeth erläutert und gewürdigt von Robert Heinrich Hiecke. Merseburg 1846. p. 106 sqq.

benda operam collocasse, quantam in eius, quae Tellius inscribitur, fabula deprehendimus, una omnium maxime illa elaborata? Immo vero et ipse et omnes deinceps poëtae scaenici rectissime scaenae tribuerunt curam, ita ut operae sit pretium investigare, quomodo aut scaenam suae quisque aetatis sibi, aut suum ingenium accomodaverit scaenae.

Sed tamen facile et potuerunt et possunt etiamnunc in eum, quem dixi, errorem induci quorundam nostrorum potissimum poëtarum culpa. Quemadmodum enim multi in contrariam partem abeuntes, sententiarum gravitate destituti, nil magis sequuntur nisi summam rerum factorumque in scaena varietatem ac turbam, qua eorum, qui spectant, si minus animos, (quos per multorum saepe seculorum spatia agitatos nimium quantum distrahi patiuntur), at certe oculos retineant[1]): haud pauci contra usque eo recedunt a scaenicae poësis proprietate, ut tragoedias comoediasque in animum inducant scribere, non quae publice agantur, sed quae solum legantur, eoque vanam tantum actionis speciem imitentur, quam in scaenae lucem productam necesse sit evanescere.

Atenimvero veterum certe prorsus alia fuit sententia, eaque tam diversa, ut Aristoteles non modo non supervacuam iudicaret esse hanc, de qua agimus, rem, sed etiam inprimis necessariam. Qui cum omnium artium hoc proprium esse statuat, ut imitentur, tragoediae, ut actione imitetur, ex tribus illis, quibus imitetur, rebus primariam statuit esse spectaculi ornatum[2]). Nam quemadmodum ne lyrica quidem, vel ut rectius dicam, melica carmina unquam ab antiquis poëtis ante Alexandrinorum quidem aetatem condita sunt, quae non eadem ad lyram aut tibiam

---

[1]) Sunt enim bene, credo, illi memores Goethii nostri verborum, quae tribuit ei, qui praeest scaenicis spectaculis edendis, in praefatione Fausti:

Man kommt zu schaun, man will am Liebsten sehn.
Wird Vieles vor den Augen abgesponnen,
So dass die Menge staunend gaffen kann,
Da habt ihr in die Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.

[2]) Aristot. poet. 6. *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἄν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν.*

canerentur, ita plane ignorarunt tale fabularum genus, quod in solum legentium usum conscriptum a scaena procul abesset. Quo fit, ut neque melicae poesis reliquiae sine eleganti musicae doctrina, neque scaenicorum poetarum fabulae penitus possint intellegi, nisi ad eandem illam musicae cognitionem adiunxeris accuratam rei scaenicae scientiam. Nam ut epica poësis sola utitur ad imitandum oratione (λέξις), melica poësis praeter orationem musica (μελοποιΐα), ita dramaticae poësis, cum ea non solum legi atque audiri, sed etiam spectari se velit, tres sunt necessariae imitationis partes, oratio (λέξις), musica (μελοποιΐα), spectaculi adornatio (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, ὄψις). Neque vero sola Aristotelis nitimur disciplina, sed quod Aristoteles docuit, id exemplo suo luculentissime comprobavit Aeschylus, qui summa industria in omni re scaenica adornanda versatus esse, et cum alios, ut se adiuvarent, excitasse, tum vero ipse plerarumque rerum, quae ad pulchram fabularum actionem pertinerent, extitisse dicitur auctor.

Quae si recte disputavi, non iam ineptum et inutile, immo vero necessarium videbitur explorare, quae fuerit apud veteres poetas scaenicos spectaculorum exornatio, neque ut minutas, eoque qui genium, ut isti dicunt, antiquitatis interpretari velit, indignas ridebunt tales disquisitiones, nisi ii, qui malint omnino res aut ridere, aut deplorare, quam intellegere.

Atque cum omnem Graecorum rei scaenicae historiam enarrare non possit esse huius loci, quippe qui certis quibusdam finibus sit circumscriptus, praestat in Aeschyli potissimum, qui primus recte nominatur poëta dramaticus aetatem inquirere et si fieri possit, certo constituere, quae tum fuerit theatri scaenaeque condicio, quid ab eo vel acceptum, vel mutatum, vel recens inventum excogitatumque sit ad augendam fabularum publice agendarum speciem atque pulchritudinem. Qua quidem quaestione tum ad Aeschyli ingenium latius patefaciendum et illustrandum nonnihil profectum iri credibile est, tum ad omnis rei scaenicae primordia et progressus cognoscenda aliquid redundare poterit utilitatis.

DE REI SCAENICAE PRIMORDIIS SIVE DE PARTIBUS THEATRI EARUMQUE ORIGINE.

Tres sunt Attici theatri partes[1]), primaria ea, in qua ipsae fabulae ab histrionibus agebantur, scaena, altera eaque e regione sita prioris, ubi considebant spectatores, quod proprie nominatum est theatrum, inter quas media interiacet orchestra. Quarum trium partium antiquissimis temporibus nihil extitit, nisi orchestra, in qua circa aram (thymelen[2]) Dionysi ducebantur chori, in quorum carminibus ad Dionysum deum celebrandum cantatis omnem tragoediae comoediaeque constat inesse fontem atque originem. Qui quidem choreutae antiquitus non poterant esse seiuncti a spectatoribus, siquidem iidem et cantabant et spectabant celebrabantque ita Deum omnium eorum turba, qui sacra facturi convenerant. Maxim. Tyr. dissert. 21. pag. 215. Dan. Heins. *Ἀθηναίοις δὲ ἡ μὲν παλαιὰ μοῦσα χοροὶ παιδῶν οὖσα καὶ ἀνδρῶν, γῆς ἐργάται κατὰ δήμους ἱστάμενοι, ἄρτι ἀμητοῦ καὶ ἀροτοῦ κεκονιμένοι, ᾄσματα ᾄδοντες αὐτοσχέδια.* Aristot. Poet. c. 4. *γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικὴ καὶ αὐτὴ* (tragoedia) *καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν φαλλικῶν.*

---

[1]) Cf. Aristoph. Thesmophor. 391.

ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγῳδοὶ καὶ χοροί κ. τ. λ.

[2]) Euanthius de tragoed. et comoed. c. 2. Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes, nunc spatiatus, nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat. Cf. quae scripsi Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. vol. 51. fasc. I p. 22 sqq. 1847. [Scaenica p. 87.]

Postea vero, cum iam artificiosiora facta essent illa cantica minusque simplices essent etiam saltationis figurae, ut non omnes possent concinere et saltare, segregari paululum necesse erat spectantium multitudinem ab iis, qui circa aram, in qua deo hostiae mactabantur, cum cantu saltabant. Accedebat, quod ne cantica quidem ipsa intra priores argumentorum fines continebantur, sed nova quaedam in orchestram intravit eorum varietas a Dionysi sacris aliena. Neque enim ut antea Dionysi solius laudes sunt cantatae, sed aliorum quoque deorum heroumque res gestae celebrari sunt coeptae. Quae quamvis et ipsa ad augendum illius dei, cuius festi dies erant, honorem essent instituta, tamen cum sacris quidem Dionysi minus illa erant coniuncta[1]). Quo factum est, ut magis magisque choreutarum ceterorumque, qui sacra facturi aderant, seiungerentur et partes et loca. Nam cum iam non omnes, ut superioribus temporibus, deum cantu atque saltatione celebrarent, sed solum ii, qui arte exerciti satis digne viderentur eum colere, ceteri venerabundi adessent spectantes tantum eos, quibus quasi partes suas demandassent, natum est theatrum, id est certus quidam locus eorum usui destinatus, qui spectaturi convenerant sacra et quae cum sacris coniunctae erant chori saltationes, disiunctaque est a theatro orchestra. Videtur autem perexiguum tantum spatium interfuisse inter theatrum et orchestram, inter spectatores et choreutas, ut, quemadmodum antiquitus omnes religione fuerant consociati, sic etiamtum facile viderentur quasi coalescere universi Bacchi cultores. Idque vel eo quodammodo confirmatur, quod Romanorum in theatro, cum in orchestra desiissent choreutae saltare et cantare omnesque scaenici non solum, sed etiam qui thymelici vocati sunt artifices in scaena versarentur, orchestra et ipsa rursus data est spectatoribus.

Iam vero non solum argumenta canticorum, sed etiam forma atque natura eorum est mutata. Quemadmodum enim epicam poesin excepit melica, sic ex melica effloruit dramatica. Quod ut non minus est naturae consentaneum, quam quod pueritiam sequitur adolescentia, adolescentiam iuventus firmataque virorum aetas, ita

---

[1]) Suidas *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον*. Apostol. XV. 13. Phot. p. 357. Zenob. v. 40. Plutarch. sympos. I. 5.

Graecorum potissimum litteris, quorum in omnibus rebus natura fuit dux et magistra, luculentissime comprobatur. Constat enim, ex iis inprimis canticis, quae in Dionysi sacris cantata sunt, sensim fluxisse scaenicae vel dramaticae poësis primordia. Hoc autem quomodo factum sit nec est huius instituti copiosius explicare et ab aliis egregie est expositum. Nostrum hoc tantum est, enarrare, cum primum ex melicis choris quasi succresceret dramaticum poesis genus choreutaeque non solum concinere cantica, sed etiam sermones inter se nectere coepissent, (Diogen. Laert. III. 56. *ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν.*) eum ex choro qui confabulaturus esset cum reliquis adscendisse mensam ad hostiarum carnes caedendas prope aram appositam. Poll. Onom. IV. 123. *Ἑλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἧν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο*[1]). Atque hanc quidem mensam, de qua recitabantur et agebantur, quae exempta ex universi chori partibus sive singuli omnes inter se sive solus chori dux colloquebatur cum choreutis, recte nominare possumus scaenae originem[2]). Quemadmodum enim tum in mensa illa ii solebant stare choreutae, qui quasi actorum partes suscepissent, sic postea histrionibus ad agendum data est scaena. Erat autem, opinor, mensa illa vel aliud quoddam pulpitum mensae simile tamdiu in orchestra constitutum, quamdiu soli choreutae inter se diverbia faciebant[3]), itaque duplex et actorum et chori munus sustinebant. Cum autem in dramaticae artis formam magis magisque redigerentur fabulae, quae antea lyricis tantum choris continebantur, et inde a Thespidis temporibus introductus esset praeter chorum unus peculiaris aliquis histrio, qui pluribus deinceps partibus susceptis cum choro posset collo-

[1]) Cf. Orion Theb. Etym. p. 72. Kyrill. Lexic. mscr. apud Albert. ad Hesych, I. p. 1743. Etym. Magn. 458: 30. Fr. Wieseler, über die Thymele des griechischen Theaters p. 23 sqq. Sommerbrodt, disputationes scaenicae p. VI. [Scaenica p. 23 sqq.]

[2]) Recte hoc statuit Fr. Wieseler, über die Thymele p. 26, quamquam in ceteris, quae ibi de thymele proposuit, videtur errasse. Cf. Jahrbücher f. Philologie u. Pädagogik 1847. vol. 51, fasc. I. p. 25 sqq. [Scaenica p. 88 sqq.] Orelli ad Horat. art. poetic. v. 276.

[3]) Diogen. Laert. l. l.

quia serere[1]), seiunctis iam chori et histrionum muneribus, secernebantur choreutarum et actorum loca. Et cum chori maneret, quam tenuerat, orchestra, histrionibus exstructa est pro mensa illa aliquod pulpitum (*λογεῖον*) ab orchestra seiunctum additumque in ea parte, quae non vicina erat orchestrae, tentorium aliquod, (*σκηνή*, scaena), in quo versarentur actores ex eoque procederent. Poll. IV. 123. *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον· ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ.* Vitruv. V. 8... *pulpitum, quod λογεῖον appellant (Graeci), ideo quod apud eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. Itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur.*

Hac autem data occasione, priusquam pergamus, non alienum est explanare, quae fuerint scaenae in re scaenica vicissitudines. Ac proprie quidem scaena erat tentorium „in domus speciem“ exstructum, (Isidor. Origg. XVIII. 43. *dicta autem scaena Graeca appelatione eo quod in speciem domus erat exstructa*), ex quo histriones in pulpitum, de quo loquebantur, procedebant. Deinde ea tabulata atque peripetasmata scaenae nomine insignita sunt, quibus velabatur illud aedificium, quorumque auxilio, qualis esset locus, ex quo prodirent, accuratius significaretur. Unde dicta est scaena aut tragica, aut satyrica, aut comica ipsumque fluxit scaenographiae nomen (Vitruv. V. 8. *Genera autem scaenarum sunt tria: unum, quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum.* Plutarch. vit. Demetr. c. 25. *ἦν δὲ καὶ πάντων ἀπεχθέστατος ὁ Λυσίμαχος αὐτῷ, καὶ λοιδορῶν εἰς τὸν ἔρωτα τῆς Λαμείας ἔλεγε, νῦν πρῶτον ἑωρακέναι πόρνην προερχομένην ἐκ τραγικῆς σκηνῆς·* vita Demetr. c. 28. *τὴν δὲ διήγησιν, ὥσπερ ἐκ κωμικῆς σκηνῆς πάλιν εἰς τραγικὴν μετάγουσιν αἱ τύχαι καὶ αἱ πράξεις τοῦ ἀνδρὸς, ὃν διηγούμεθα.* Serv. ad. Virg. Georg. III. 24. *Scaena, quae fiebat aut versilis erat, aut ductilis*[2]). Tum scaenae vocabulum de ipso eo loco usurpatum est, qui ante scaenam porrigitur, in quem procedebant

---

[1]) Alterum histrionem adiecit Aeschylus, tertium Sophocles. Aristot. Poet. 4.

[2]) Cf. Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft. 1845. Nr. 45, p. 356. 57. [Scaenica p. 61.]

histriones suas partes acturi, quod rectius nominatur proscaenium. Denique totam illam theatri partem significat, quae proscaenium, parascaenia, hyposcaenium, omnia ea loca complectitur, quae ad scaenam pertinent. Hoc probe tenendum est, ne si in unam omnes velimus, quae apud veteres inveniuntur, significationes conflare, in miros incidamus errores. Est autem haec omnino in omni re scaenica adhibenda cautio, ut ne varias singulorum vocabulorum, quae deinceps natae sunt, significationes temere commutemus, sed et quae fuerint eae omnes et quam aliae eae aliis temporibus fuerint, recte cognoscamus.

Habemus igitur tres illas, quas initio nominavi, theatri partes, vidimusque quomodo ex una reliquae deinceps sint profectae. Quod si recte reputassent ii, qui quaesiverunt nuper, num in orchestram unquam intrassent histriones, in scaenam choreutae[1]), intellexissent profecto, quod et Toelkenius iampridem statuit et novissime probavit denuo Godofredus Hermannus, nunquam in orchestram prodiisse histriones, at saepius in scaenam choreutas[2]). Non enim temere Graeci pulpitum histrionibus exstruxisse putandi sunt, id quod consentaneum esset existimari, si iidem in orchestra versari potuisse essent visi[3]);

---

[1]) C. E. Geppert, über die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten Theaters. Berlin 1842, idemque in: die altgriechische Bühne. Leipzig 1843. p. 128 sqq. Kolster, de adornata Oedipodis Colonei scena. Itzehoe 1846. Droysen in „des Aeschylos Werke übersetzt von D.“, Franz in „des Aeschylos Oresteia, griechisch und deutsch. Leipzig 1846.“

[2]) Erravi et ipse aliqua ex parte Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845 Nr. 45, p. 360, [Scaenica p. 66] quod, etiamsi videram in more fuisse positum, ut choreutae in orchestram, histriones in scaenam procederent, tamen nonnunquam statueram accidisse, ut per orchestram actores adscenderent in scaenam. Quod cum fecissem hac Pollucis auctoritate commotus IV. 126, qua sola paululum firmari videbatur adversariorum opinio: *τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν· εἰσελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι*, accedo nunc Hermanni sententiae (de re scenica in Aeschyli Orestea p. 7), qui transponenda esse iudicans extrema illa verba, ex § 109 ea Pollucis errore in hunc locum male intrusa esse existimat.

[3]) Non enim intrant solum illorum iudicio, mox in scaenam adscensuri, sed saepissime aliquamdiu in orchestra commorantur actores. Veluti Cassandra in Aeschyli Agamemnone, ut illi volunt, (cf. Franz. ad v. 757)

neque profecto sine causa duos illos actoribus instituissent aditus, quos ab utroque scaenae latere in proscenium ducere scimus (*αἱ ἄνω πάροδοι*[1]), si iidem actores, ut sive peregre sive ex vicinia accedere viderentur (Polluc. IV. 126), per alterutrum orchestrae aditum potuissent intrare. Rectissime autem G. Hermannus[2]), „*naturam*, ait, *imitabantur Graeci, eoque in omne aevum pro exemplis veri rectique erunt. Atque naturae legem constat esse, quod paucis fieri possit, non efficere per multa, hoc est, ut aliis verbis dicam, nihil instituere, quod non sit necessarium.*“ Itaque actores, cum nunquam haberent choreutarum partes, non erat, quod eorum statione uterentur, orchestra. Choreutae vero non solum antiquis temporibus, sed etiam in ipsis Aeschyli tragoediis, veluti in Supplicibus et in Eumenidibus, concinentis et saltantis chori saepe cum actorum munere coniungebant. Quapropter licebat iis in utroque loco versari et in orchestra et in scaena, donec Sophoclis et Euripidis aetate, mutatis paulatim chori partibus, cum nunquam fere ipse ageret fabulam, sed tantum probans improbansve histrionum facta spectatoris fere vices videretur explere extra rerum seriem positi, factum est, ut ne choreutae quidem in scaenam prodirent, sicuti nunquam histriones in orchestram.

Erant autem principia illa, quae modo enarravimus, rei scaenicae ante Aeschylum rudia atque inculta. Etsi enim Thespis, quem inde ab Olymp. 61 floruisse accepimus[3]), primus adhibuit histrionem[4]), qui plures deinceps suscipere posset partes, praeva-

---

v. 757 cum Agamemnone in orchestram curru advecta, postquam Agamemno in regiam intravit, sola in vehiculo relicta in orchestra manet, scilicet nihil illa quidem chorum, qui circum circa saltat, curans neque ipsa a choro respecta, donec Clytaemnestra v. 1005 ex regia egressa eam invitat, ut e curru descendens secum veniat.

[1]) Plutarch. Demetr. c. 34. *αὐτὸς δὲ καταβὰς, ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ, διὰ τῶν ἄνω παρόδων·* Polluc. Onomast. IV. 126. *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἄν, μία ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν.*

[2]) De re scenica in Aeschyli Orestea. Lips. 1846. p. 4.

[3]) Suid. v. *Θέσπις.* — *ἐδίδαξε δὲ ἐπὶ τῆς πρώτης καὶ ξ' Ὀλυμπιάδος.* — Clintoni Fast. Hellen. a. 535. Chron. Par. 58. p. 301. Boeckh.

[4]) Diogen. Laert. III. 56.

lebant tamen etiamtum in fabulis cantica. Itaque cum plus in canticis inesset momenti, quam in actione, non mirum est, exiguam ipsi scaenae exornandae, iisque, quae in scaena spectabantur, datam fuisse operam. Quod tamen ut licet coniectura augurari et earum potissimum rerum enumeratione confirmatur, quae ad Aeschylum auctorem referuntur[1]), ita pro certo affirmari non potest, quoniam, qualis fuerit Thespidos scaena, omnino non constat. Nam quod cum aliis (Dioscorid. Ep. 16. 17. Anthol. Palat. VII. 410. 11) Horatius dicit plaustris vexisse fabulas suas Thespin,

(Art. poet. v. 275 sqq. *Ignotum tragicae genus invenisse Camenae*
Dicitur et plaustris vexisse poëmata Thespis,
Quae canerent agerentve peruncti faecibus ora.)

in eo vehementer eum falsum esse iampridem demonstrarunt Welcker (Nachtrag zur Aeschylischen Trilog. p. 247) et C. O. Mueller, (Rhein. Museum 5, 3 p. 335[2]). Sed tamen vel ex eo errore hoc posse videtur intellegi, etiam apud veteres admodum incertam et obscuram fuisse de Thespidis scaena scientiam. Illud vero unum non est quod dubitemus statuere, Thespin histrionibus, quos ante personarum usum repertum vel faecibus perunctos tradunt[3]) in scaenam prodiisse, vel cerussa, andrachne, ranunculo[4]) tinctos, primum dedisse larvas linteas. Quamquam enim nonnulli hoc quoque inventum Aeschylo[5]) tribuunt, praestat tamen Suidae sequi testimonium, qui omnium unus accuratissime de hac re disputans v. *Θέσπις* (*καὶ πρῶτον μὲν χρίσας τὸ πρόσωπον ψιμυθίῳ ἐτραγῴδησεν, εἶτα ἀνδράχνῃ ἐσκέπασεν ἐν τῷ ἐπιδείκνυσθαι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰσήνεγκε καὶ τὴν τῶν*

---

[1]) Cramer, Anecd. Paris. I. p. 19.

[2]) Cf. Bernhardy, Grundriss der griechischen Litteratur II p. 566. 67.

[3]) Hor. Art. poet. 277.

[4]) Schol. Arist. Equit. 519.

[5]) Euanthius de tragoedia et comoedia: Ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschylo repertum. Cramer. Anecd. Par. I. 19. Porphyr. ad Hor. Art. poet. V. 278. 79.

Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus e. q. s.

Koehleri librum, qui inscriptus est: „Masken, ihr Ursprung etc. Petropoli 1833“ inspicere non potui. [Cf. de Aeschyli re scaenica P. II.]

προσωπείων χρῆσιν ἐν μόνῃ ὀθόνῃ κατασκευάσας) Aeschylum primum terribilibus iisque pictis personis usum esse dicit. v. Αἰσχύλος . . . οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα δεινὰ καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς. Ex quo efficitur, non tam personarum omnino inventorem eum fuisse, quam dissimiles actorum partes dissimili personarum facie magis expressisse atque distinxisse.

Qui autem Thespin secuti sunt, Phrynichus, Pratinas, Choerilus, etsi eos quoque credibile est aliquantum auxisse spectaculorum ornatum atque pulchritudinem, idque nonnullis veterum testimoniis comprobatur, quae Choerilum[1]) tradunt personarum atque vestium ornatui curam impendisse, Phrynichum[2]) primum mulierum personas induxisse in scaenam: tamen, id quod persaepe fieri historiae multa docent exempla, quae illi effecerunt omnia in eum sunt collata, qui dramaticae poesis princeps et fuit et habitus est, Aeschylum[3]). Is cum imminutis chori partibus actioni primas dare instituisset (Arist. Poet. 4, 13. καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε) auxissetque eo consilio histrionum numerum addens priori a Thespide illi invento alterum actorem[4]), (Aristot. Poet. c. 4 § 13. καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς[5]) consentaneum erat, cum iam minus lyrica esset tragoedia, quam dramatica[6]), eundem maiorem quam superiores omnes actioni illi digne in scaena spectandae operam navasse. Consentiunt autem ad unum fere omnia vete-

---

[1]) Cf. Suid. Χοίριλος· κατά τινας τοῖς προσωπείοις καὶ τῇ σκευῇ τῶν στολῶν ἐπεχείρησε.

[2]) Cf. Suid. Φρύνιχος· οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ.

[3]) Cf. Cramer. Anecd. Paris. T. I. p. 19. Εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν κ. τ. λ.

[4]) Rectissime intellexit hanc alterius histrionis inventionem omnium summam fuisse atque primariam multoque maioris esse momenti, quam quod Sophocles tertium adiecit, Schöll „Sophokles, sein Leben und Wirken p. 59. 1842".

[5]) Cf. Diogen. Laert. III. 56.

[6]) Cf. A. Schöll, Sophokles. p. 51. sqq. Droysen, Phrynichos, Aischylos und die Trilogie, in „Kieler philologische Studien, 1841".

rum testimonia (iuvat enim hoc loco universas Aeschyli in re scaenica adornanda laudes referre, quas singulas deinceps propositum est persequi) omnia igitur, quae supersunt, veterum testimonia affirmant Aeschylum omnem rem scaenicam omnino novasse, atque non solum scaenam peripetasmatis et tabulis pictis instruxisse, proscaenium aris signisque exornasse, machinas invenisse, periactos, quibus mutari posset scaenae facies, instituisse, sed etiam histrionum cultum habitumque decorasse, denique chori magnificentiam auxisse eiusque saltationes artificiosissime excoluisse. Sunt vero, quae restant, haec fere documenta: Dioscorid. Anthol. Palatin. I. p. 428.

Θέσπιδος εὕρεμα τοῦτο, τὰ δ' ἀγροιώτην ἀν' ὕλην
Παίγνια καὶ κώμους τούσδε τελειωτέρους (*sic Jacobs in del. epigr. p.* 101).
Αἰσχύλος ἐξύψωσεν, ὁ μὴ σμιλευτὰ χαράξας
Γράμματα, χειμάῤῥῳ δ' οἷα καταρδόμενα,
Καὶ τὰ κατὰ σκηνὴν μετεκαίνισεν. Ὦ στόμα πάντων
Λεξιόν, ἀρχαίων ἦσθά τις ἡμιθέων.

Generatim de omnibus his laudibus sermo est vita Aeschyli p. 154. ed. Ritter... *νέος δὲ ἤρξατο τῶν τραγῳδιῶν, καὶ πολὺ τοὺς πρὸ αὐτοῦ ὑπερῆρε κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν τήν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα, ὡς καὶ Ἀριστοφάνης φησίν κ. τ. λ.*

Singula de scaenae exornatione atque de histrionum habitu merita enumerantur ibid. p. 159. *Πρῶτος Αἰσχύλος πάθεσι γενικωτάτοις τὴν τραγῳδίαν ἐπηύξησε, τὴν δέ σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι, γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις, Ἐρίνυσι, τούς τε ὑποκριτὰς χειρίσι σκεπάσας καὶ τῷ σύρματι ἐξογκώσας, μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας· ἐχρήσατο δὲ ὑποκριτῇ πρῶτον μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα καὶ τὸν δεύτερον αὐτῷ προσῆψε Μυνίσκον τὸν Χαλκιδέα. τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς.*

Philostrat. vitae sophist. 1. 9. 1. p. 492. Olear. *Εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείημεν ὡς πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ*

συνεβάλετο, ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ καὶ ἡρώων εἴδεσιν, ἀγγέλοις τε καὶ ἐξαγγέλοις καὶ οἷς ἐπὶ σκηνῆς τε καὶ ὑπὸ σκηνῆς χρὴ πράττειν, τοῦτο ἂν εἴη καὶ ὁ Γοργίας τοῖς ὁμοτέχνοις.

Philostr. vit. Apollon. VI. 11 p. 244. Olear. *ἐνθυμηθεὶς δὲ (Αἰσχύλος) καὶ τὴν τέχνην ὡς προσφυᾶ τῷ μεγαλείῳ μᾶλλον ἢ τῷ καταβεβλημένῳ τε καὶ ὑπὸ πόδα σκευοποιΐας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἀνεβίβασεν, ὡς ὅσα ἐκείνοις βαίνοιεν, ἐσθήμασί τε πρῶτος ἐκόσμησεν ἃ πρόσφορον ἥρωσί τε καὶ ἡρωΐσιν ἡσθῆσθαι.*

Cramer. Anecdot. Parisiens. vol. I. p. 19. *Εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν, ἐκκυκλήματα καὶ περιάκιους (Cramer correxit περικυκλους; legendum videtur περιάκτους) καὶ μηχανὰς ἐξώστρα τε καὶ προσκήνια (?) καὶ διστεγίας, καὶ κεραυνοσκοπεῖα καὶ βροντεῖα καὶ θεολογεῖα καὶ γεράνους, καί που καὶ ξυστίδας καὶ βατραχίδας καὶ κοθόρνους καὶ ταυτὶ τὰ ποικίλα, σύρματα τε καὶ καλύπτραν καὶ κόλπωμα καί παράπηχυ καὶ ἀργηνὸν καὶ ὑποκριτὴν ἐπὶ τῷ δευτέρῳ τῶν τρίτων (leg. τὸν τρίτον)· ἢ καὶ Σοφοκλῆς ἔστιν ἃ τούτων προσεμηχανήσατο καὶ προσεξεῦρεν.*

Hor. Art. poet. v. 278. *Post hunc (Thespin) personae pallaeque repertor honestae*
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.

Porphyr. ad Hor. Art. poet. v. 278. *Primus (Aeschylus) tragoediis cothurnos et personas et pallam dedit. Harum enim trium auctor est.*

De chori saltatione cf. Athen. I. 21. e. f. *Καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδοῦχοι ἀμφιέννυνται ἀλλὰ καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς. Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χορούς ὀρχηστοδιδασκάλοις οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων, καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τῆς τραγῳδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιιστᾶν. ὑπεκρίνετο γοῦν μετὰ τοῦ εἰκότος τὰ δράματα. Ἀριστοφάνης γοῦν — παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἡ περὶ*

τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις — ποιεῖ αὐτὸν Αἰσχύλον λέγοντα

Τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν.

καὶ πάλιν

Τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν,

ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ' ἦλθον τεθνεῶτα,

πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσαντας.

Sed tamen ut haec omnia Aeschylus posset efficere dici vix potest, quantum eo fuerit adiutus, quod tum primum coeptum est stabile aliquod condi theatrum ex lapide, cum antea ad tempus tantum fuisset exstructa et scaena cum orchestra et spectatorum lignea sedilia[1]). Quanquam ne theatri quidem aedificandi Aeschylus non videtur fuisse auctor. Cuius opinionis fidem tantum abest ut veterum testimonia infringant ut eam videantur augere. Narrant enim, certante Aeschylo cum Pratina et Choerilo corruisse tabulata Olymp. 70, 1), eumque ob casum aedificatum esse theatrum e saxo (Suid. v. *Πρατίνας. ἀντηγωνίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοιρίλῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος, καὶ πρῶτος ἔγραψε σατύρους. ἐπιδεικνυμένου δὲ τούτου συνέβη τὰ ἰκρία, ἐφ' ὧν ἐστήκεσαν οἱ θεαταί, πεσεῖν, καὶ ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη Ἀθηναίοις.*), adduntque Aeschylum propter illam sedilium ruinam profugum in Siciliam esse profectum ibique testudine ex aquilae unguibus demissa sauciatum mortem obiisse. Suid. v. *Αἰσχύλος· φυγὼν δὲ εἰς Σικελίαν, διὰ τὸ πεσεῖν τὰ ἰκρία ἐπιδεικνυμένου αὐτοῦ, χελώνης ἐπιῤῥιφείσης αὐτῷ ὑπὸ ἀετοῦ φέροντος κατὰ τῆς κεφαλῆς, ἀπώλετο ἐτῶν νή γενόμενος.* Quibus duobus documentis quam diversa atque distantia misceantur, ut taceam de ceteris, quae in iis insunt, ineptiis[2]), nihil attinet hoc loco disquirere. Scilicet is, qui septuagesima Olympiade, viginti quinque annos natus[3]), fabulam docuit, is eodem anno in Siciliam trans-

---

[1]) Liban. hypothes. Demosth. Olynth. I. p. 8. Reiske. Phot. p. 106. 2. Eustath. Od. Γ. p. 1472. Suid. v. *ἰκρία*.

[2]) Egregie nuper de hoc genere disputavit vir elegantissimae doctrinae Lehrsius „über Wahrheit und Dichtung in der griechischen Litteraturgeschichte“ cf. Rhein. Museum VI. 1. p. 58. sqq. 1847.

[3]) G. Hermann, de choro Eumenidum Aeschyli dissert. II. Opuscul. II p. 144.

vectus ibi mortuus est senex, nunquam, credo, Athenas reversus. Sed quamvis inepta partim, partim inter se pugnantia sint, quae duobus illis Suidae locis traduntur, cum in omnibus tamen huiusmodi narratiunculis, quae de magnis viris circumferuntur aliquid inesse soleat veri, haec equidem pro certis habenda esse existimo, primum aedificatum esse theatrum inde ab Olymp. 70, deinde causam qualemcunque conferri in Aeschylum. Quo tempore cum Aeschylus vix plus viginti quinque annos esset natus, itaque saepius profecto nondum posset tragoedias docuisse, num luxuriari nimis nos coniectura putabimur arbitrantes, non solum propter sedilium illorum ruinam theatrum esse conditum, sed etiam novum illud, quod Aeschyli ingenium excogitavit dramaticae, ut ita dicam, tragoediae genus, nascens modo atque crescens indies, magnumque quod habuit apud populum applausum effecisse[1]), ut iam magnificentiori Aeschyli tragoediae amplius, splendidius, denique Aeschyli musa dignius aedificium exstrueretur? Nam etsi perfectum esse illud theatrum per Lycurgum demum rhetorem audimus (Pausan. I. 29. 16. *ἐπετέλεσε μὲν (Λυκοῦργος) τὸ θέατρον, ἑτέρων ὑπαρξαμένων*[2]), tamen praecipuae eius partes, sedilia spectatorum, orchestra, scaena brevi usque eo potuerunt esse finita, ut et aliorum et Aeschyli fabulae docerentur. Exornabatur autem sine dubio totum magis magisque aedificium, quo maiora indies incrementa capiebant artes. Nam quomodo satis unquam Athenienses decorare poterant theatrum suum? Quid enim? Nonne in theatro immortalia ipsorum facta clarissime sunt illustrata? Theatrumne summorum, qui apud veteres unquam fuerunt, poetarum excitavit ingenia, quae quanti facta

---

[1]) Quantus ante theatrum e saxo exstructum fuerit spectantium concursus, intellegimus ex schol. ad Lucian. Timon. c. 49. *ἐσπούδαζε τὸ ἀρχαῖον ἡ τῶν Ἀθηναίων πόλις περὶ τὰ θεωρεῖα καὶ μάλιστα περὶ τὰς θέας τῶν Διονυσίων διὰ τὴν τραγῳδίαν ἐπὶ πλεῖστον ἀξιώματος προβᾶσαν ποιητῶν ἀρεταῖς καὶ χορηγῶν φιλοτιμίαις· μήπω δὲ τοῦ θεάτρου διὰ λίθινων κατεσκευασμένου καὶ συῤῥεόντων τῶν ἀνθρώπων ἐπὶ τὴν θέαν καὶ νυκτὸς τοὺς τόπους καταλαμβανόντων ὀχλήσεις τε ἐγίγνοντο καὶ μάχαι καὶ πληγαί.* Cf. Geppert, die altgriechische Bühne 1843. p. 109.

[2]) Cf. Hyperid. ad Apsin. p. 708. Rhett. IX. 545. et Vit. X Oratorum p. 841. c. *καὶ τὸ ἐν Διονύσου θέατρον ἐπιστατῶν ἐτελεύτησε.* (c. Ol. 109. cf. Boeckh, die Staatshaushaltung d. Ath. I. p 468. 69.)

sint luculentissima demonstrant monumenta[1])? Nonne theatrum omnium fere litterarum artiumque semina tanquam gremio suo fovit, eoque modo provectioribus quasi schola[2]) quaedam facta est politioris, qua praeter ceteros se excellere gloriabantur, humanitatis? Quid igitur mirum, quas artes procreavit, aluit, nutrivit, iisdem theatrum omnibus esse invicem decoratum, et per omne illud tempus, quo aucta republica litterae artesque laetissime florerent, etiam fingendi, pingendi, aedificandi artes nunquam ad amplificandam theatri magnificentiam atque maiestatem non esse adhibitas. Quodsi theatrum illud e saxo exstructum per Lycurgum demum rhetorem perfectum esse narrant, haud erraturos nos esse arbitror, si de eo sic sentiendum statuerimus, nunquam theatrum usque ad Lycurgum, qui extremus insignem ei navaret operam, exornari esse desitum, at post eius aetatem, cum in singulos dies frangerentur magis atque debilitarentur res Atheniensium et ne litterarum quidem artiumque, scaenicae inprimis poesis, pristinus existeret flos atque honos, iam nihil admodum ad augendam theatri dignitatem esse additum.

---

[1]) Vitae decem oratorum p. 841. f. *εἰσήνεγκε δὲ* (*Lycurgus rhetor*) *καὶ νόμους — τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου, καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα ἀναγινώσκειν* [sic enim pro *παραναγινώσκειν* legendum esse exposui Rhein. Museum XIX. p. 130—134] *τοῖς ὑποκρινομένοις.*

[2]) Aristoph. Ran. 1054. ed. Fritsche. *τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν Ἔστι διδάσκαλος, ὅστις φράζει· τοῖς δ' ἡβῶσιν δὲ ποιηταί.*

DE AESCHYLI RE SCAENICA.

Haec praefanda fuerunt, ut quantae essent Aeschyli in re scaenica augenda laudes accuratius cognosci posset. Quas priusquam singulas persequamur, non ineptum est exponere, quibus terminis eam, quae nobis proposita est, disquisitionem ipsi circumscripserimus, ne aut alii plus exspectent, quam ipsi dare constituerimus, aut nimis vagi errare videamur aliis. Atque cum id potissimum agamus, ut appareat, quomodo Aeschyli fabulae in scaenam sint productae, quibus praesidiis artibusque sit usus, ut tales eae conspicerentur, quales eas voluisset poeta spectari, denique ne nimis earum abhorreret in scaena species ab ea, quam animo sibi finxisset, imagine, sponte efficitur explicandum esse cum de loco, ubi fuerint actae, id est de scaena et de orchestra, tum de iis, per quos sint actae, id est de histrionibus et de choreutis. Contra omittendam esse censui omnem quaestionem quae est de aedificio theatri ipso, de spectatorum sedilibus, de ceteris rebus, quae non ad scaenam ipsam pertinerent: non quo ea investigare haud putarem operae pretium, sed quod ea ab instituto nostro paululum viderentur esse remotiora. Nam licet illud quidem non sine aliquo momento sit ad Atticorum antiquitatem scaenicam rectius intellegendam quod theatrum Atheniense scimus fere viginti trigintave millia spectatorum[1]) esse complexum, qui tandem melius diiudicare nobis videbimur, qualia fuerint spectacula, si exposuerimus de specta-

[1]) Cf. Plato Sympos. p. 175. e. Bernhardy, Grundriss der griechischen Literatur II. 655.

torum cavea, de sedilium ordinibus, de diazomatis, de ceterarum denique, quae huc referendae sunt, rerum varietate. Accedit non levis ea causa, quod eximiam nuper in his rebus illustrandis vir artificiosissimus Strackius[1]) operam collocavit tamque dilucide haec quidem omnia descripsit, ut prope acta essem acturus, si, quae tantum non absoluta ille reliquit, equidem vellem retractare.

---

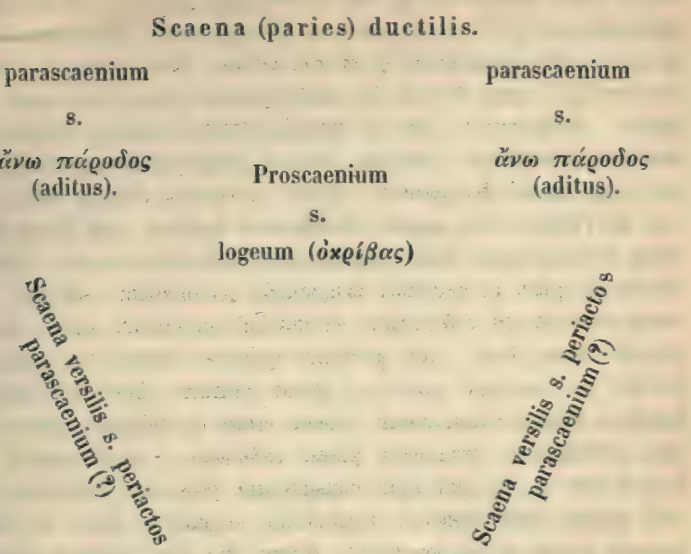
[1]) I. H. Strack, das altgriechische Theatergebäude. Nach sämmtlichen bekannten Ueberresten dargestellt auf neun Tafeln. Potsdam 1843.

DE SCAENA EIUSQUE EXORNATIONE.

Ordiamur a scaena actorum propria, quae etsi multo illa post orchestram erat instituta, tamen ex quo actoribus ab Aeschylo primae dari coeptae erant partes, primaria facta est, in qua fabulae peragebantur, theatri pars.

Qualis igitur fuit scaena Aeschyli? Quae eius partes, quae exornatio? Non usquam apud veteres inveniri fatendum est certam quandam Aeschyleae scaenae descriptionem. Attamen cum omnem rem scaenicam Aeschylum sciamus novasse, cum eorum, qui Aeschylum secuti sunt, poetarum aut nullae aut exiguae rei scaenicae mutationes commemorentur, itaque non multum discriminis inter ipsius et reliquorum scaenam fuisse credibile sit, rectissime, opinor, sic faciemus, ut proposita atque examinata, qualis a Polluce aliisque nobis tradita est, scaenae adumbratione doceamus, et quid ab Aeschylo recens esse inventum, et quid nondum extitisse eius aetate videatur.

Priusquam autem ad rem ipsam explicandam accedam, iuvat omnem meam quae est de scaenae conformatione sententiam tamquam tabula descriptam praemittere, ut ea uno quasi adspectu possit perspici, eoque facilius, si qui hunc libellum sint lecturi, et possint et velint sequi spinosioris huius atque squalidioris disquisitionis ambages et senticeta.



Et de aedificio quidem illo in tentorii (σκηνή), quod antiquitus fuerat, locum ex lapide exstructo nihil est, quod hoc loco dicamus[1]). Non enim apparebat in fabulis docendis, sed tectum erat pariete ductili, in quo aedium vel regiarum vel privatarum, saxorum, cavernarum, templorum, denique omnium eorum locorum facies erat depicta, ubi fabulae agebantur[2]). Hunc autem parietem pictum, e regione spectatorum situm, et ipsum nomen habuisse scaenae, et propterea scaenam tragoediae, comoediae, satyrico accomodatam vocatam fuisse tragicam, comicam, satyricam, supra accuratius explicavimus[3]). Restat, ut quae praeterea de hoc pariete enarrat Pollux, solus fere praeter Vitruvium harum rerum testis, diligentissime consideremus. Sunt autem haec eius verba IV. 124. *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν θυρῶν ἡ μέση μὲν βασίλειον* (*in tragoedia*) *ἢ σπήλαιον* (*in dramate sa-*

[1]) Cf. p. 128. 129.

[2]) Satis magnum fuisse spatium inter aedificium illud et scaenam, quae vocatur ductilis, ex machinarum usu, exostrae inprimis vel ecccyclematis, intelligi potest. Cf. A. W. Schlegel l. l. p. 285.

[3]) Cf. p. 118.

tyrico) ἡ οἶκος ἔνδοξος (*in comoedia*) ἡ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος· ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον· ἡ δὲ ἀριστερὰ ἢ τὸ εὐτελέστατον ἔχει πρόσωπον, ἢ ἱερὸν [ἐξηρημωμένον] ἢ ἀοικός ἐστιν. Miro modo in his, ut in plerisque, quae Pollux de scaena tradit, falsa veris sunt admixta. Solet enim, quae in singulas tantum cadunt fabulas, de omnibus praedicare. Quo fit, ut non satis possimus cavere, ne per eum irretiti decipiamur. Quod ne temere dixisse videar, utque de Pollucis fide saepius detracturus facilius ipse fidem inveniam, hac occasione oblata explanatius lubet demonstrare. Omissis autem iis quae de peculiari tragoediae, comoediae, satyrici dramatis exornatione referuntur, ea tantum persequar, quae omnium propria esse dicit. Ac primum quidem Pollux tres fuisse tradit in scaena portas. Quod tantum abest ut omnibus Aeschyli fabulis confirmetur, (taceo enim de reliquis poetis), ut una potissimum tragoedia plane refellatur. Quid enim? In Prometheo, in quo nihil conspectum esse nisi desertam Caucasi rupem ipso Aeschyli testimonio constat[1]), num de tribus scaenae portis potest cogitari? Immo ne una quidem fuit, et qui in scaenam procedunt histriones, omnes ab alterutro latere peregre proficiscuntur. Neque vero hoc solum apud Aeschylum accidit, sed idem Sophoclis auctoritate, ut hoc unum exemplum afferam, egregie comprobatur, in cuius Philocteta non magis ferri potest ille trium portarum in scaena usus. Itaque ad omnes profecto fabulas minime hoc Pollucis testimonium potest spectare.

Iam multo etiam falsiora sunt, quae sequuntur: ἡ μέση μὲν βασίλειον ἢ πᾶν τὸ πρωταγωνιστοῦν τοῦ δράματος, ἡ δὲ δεξιὰ τοῦ δευτεραγωνιστοῦντος καταγώγιον, ἡ δὲ ἀριστερά κ. τ. λ., non quo negem im tragica scaena saepissime regiam, in dramate satyrico cavernam, in comoedia aedes privatas monstrata fuisse; sed illud omnino non potest probari, quod per mediam scaenae portam dicit processisse primarum partium actorem, protagonistam[2]), per dextram

[1]) Aeschyl. Prometh. v. 2. ἄβατον εἰς ἐρημίαν. v. 4. 5. 20. v. 30. ἀνθ' ὧν ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν. v. 142.

[2]) Sic enim interpretandum esse hunc locum arbitror cum O. Muellero (Geschichte der griechischen Litteratur II p. 56), qui tamen non recte videtur haec Pollucis verba probare. G. Hermannus ita explicat, ut statuat πρω-

secundarum partium actorem, per sinistram tritagonistam, tertium illum, quem Sophocles introduxit, histrionem. Quod si hoc ita institutum fuisse credimus, quid tandem fiet de Creonte apud Sophoclem, cuius partes non protagonisten sed tritagonisten habuisse scimus, quid de ceteris regibus, quorum persaepe non primas fuisse partes constat? Demosth. de falsa leg. p. 418. *Ἴστε γὰρ δήπου τοῦθ', ὅτι ἐν ἅπασι τοῖς δράμασι τοῖς τραγικοῖς ἐξαίρετόν ἐστιν, ὥσπερ γέρας τι, τοῖς τριταγωνισταῖς τὸ τοὺς τυράννους καὶ τοὺς τὰ σκῆπτρα ἔχοντας εἰσιέναι· ταῦτα τοίνυν ἐν τῷ δράματι τούτῳ σκέψασθε ὁ Κρέων Αἰσχίνης οἷς λέγων πεποίηται τῷ ποιητῇ κ. τ. λ.* Plutarch. Lysand. c. 23. (ed. Hutten IV p. 162) *οἷον ἐν τραγῳδίαις ἐπιεικῶς συμβαίνει περὶ τοὺς ὑποκριτάς, τὸν μὲν ἀγγέλου τινὸς ἢ θεράποντος ἐπικείμενον πρόσωπον εὐδοκιμεῖν καὶ πρωταγωνιστεῖν, τὸν δὲ διάδημα καὶ σκῆπτρον φοροῦντα μηδ' ἀκούεσθαι φθεγγόμενον.* An reges, quod partes eorum a tritagonistis agebantur, non per mediam portam, qua ex regia pervenitur in proscenium, prodiisse putabimus? Prodierunt hercle, unde progredi eos necesse erat, reges ex regia, neque unquam talis exstitit lex, qualem O. Muellerus statuerat, sed eundem Pollucis, quem supra observavimus, errorem deprehendimus, quo transtulit ad omnes fabulas, quod facillime poterat usuvenire in una alterave tragoedia.

Sed revertendum est ad rem propositam, addendumque, hanc, de qua modo diximus, scaenam, hunc parietem tabulis atque peripetasmatis ornatum, fuisse ductilem, id est, ita fuisse institutum, ut diduci posset eoque modo diductis tabulatis apparerent ea, quae in ipsis aedibus essent facta. Serv. ad Verg. Georg. III. 24. *Scaena, quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis. Versilis tum erat, cum subito tota machinis quibusdam converte-*

ταγωνιστοῦν, δευτεραγωνιστοῦν non referendum esse ad primarum, secundarum partium actores, sed ad personarum, quae in fabulis inveniantur, maiorem minoremve dignitatem, itaque mediam portam fuisse eius, qui summo esset loco collocatus, regis e. q. s. Et hoc sane aptissimam praebet sententiam, sed quam non Pollucis fuisse vel eo mihi persuadeo, quod talis sermonis audacia nimium quantum abhorrere videtur ab eximia eius tenuitate atque iciunitate.

batur et aliam picturae faciem ostendebat, ductilis tum, cum tractis tabulatis huc atque illuc species picturae notabatur interior. — Cuius quidem rei haud improbabile est Aeschylum fuisse auctorem, quem primum scimus non solum recte vidisse, quid in proscenio esset agendum, quid post scaenam, sed etiam quae post scaenam facta essent machinarum quarundam ope spectantium oculis patefecisse[1]).

Pari autem modo etiam versili scaena (periactis) Aeschylum primum usum esse enarrant Cramer. Anecd. Paris. T. I. p. 19. *Εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν, ἐκκυκλήματα καὶ περιακίους, καὶ μηχανὰς, ἐξώστρα τε καὶ προσκήνια καὶ διστεγίας κ. τ. λ., ubi sine dubio non est corrigendum, ut Cramerus vult, περικυκλους, sed legendum περιάκτους et paulo post παρασκήνια pro προσκήνια.*

Erant autem periacti machinae quaedam trigonae, in utroque scaenae latere positae, ab orchestra paulo minori spatio distantes, quam scaena ductilis, eaeque peripetasmatis ornatae, in quibus depicta conspiciebatur primariae illius, quam modo descripsimus, scaenae vicinia, et in dextra quidem ea, quae propius aberant, in sinistra, quae erant remotiora. Poll. Onomast. IV. 126. *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἂν, μία ἑκατέρωθεν* (*Buttmann. δῦο εἶεν ἂν μηχαναὶ, μία ἑκατέρωθεν*), *πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος.* Dextra autem et sinistra in re scaenica ea dicuntur, quae spectatoribus ad dextram sunt et ad sinistram[2]). Poll. Onomast. IV. 131. *καταβλήματα δὲ υφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν, ἔχοντες γραφὰς τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δὲ ἐπὶ τὰς περιάκτους, ὄρος δείνυντα, ἢ θάλατταν, ἢ ποταμὸν, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.* Quae machinae cum essent triangulares, nunc etiam retineo, quod olim statueram[3]), tria illa latera antiquissimis temporibus accomodata fuisse

---

[1]) Philostr. Vit. Sophist. I. 9. 1. p. 492. Olear. Cramer Anecd. Paris. I. p. 19. Cf. p. XIV.

[2]) Cf. God. Hermann., de re scenica in Aeschyli Orestea p. 5.

[3]) Rerum scaenicarum capita selecta. p. 35. [Edit. I.]

picturis scaenarum et tragicae et satyricae. Vitruv. v. 7. *Secundum autem ea spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt ab eo, quod machinae sunt in iis locis versatiles trigonae, habentes in singula tres species ornationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae, seu deorum cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in frontes.*

Neque vero exiguum erat hoc, quod Aeschylo tribuitur, inventum. Magnopere enim aucta est eo scaenae apparatus atque pulchritudo. Nam ut poterat iam templum, regia, privatae aedes ubi sitae essent accuratius significari, sic etiam ipsius scaenae in singulis tragoediis mutari facies. Id quod factum esse videmus in Aeschyli Eumenidibus, ubi cum primum fuisset scaena in templo Apollinis Delphico[1]), deinde spectatores traducuntur in Minervae templum Atheniense[2]). Quod ut fieret, non opus erat mutare scaenam ductilem, cum satis esset mutare sive alterutram sive utramque periactum. Poll. IV. 126. extr. *εἰ δὲ ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον· ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσι.*

Pergimus ad parascaenia. Quae et quid fuerint et ubi fuerint minus est perspicuum. Sed tamen, modo teneamus, quod supra dixeramus, aliam aliis temporibus fuisse singulorum in re scaenica vocabulorum vim atque significationem, eaeque quomodo deinceps se exceperint studeamus indagare, sperari potest, si non omni, at aliqua certe ex parte rem illustratum iri. Et antiquissimus quidem locus, in quo parascaenia commemorantur, est Demosthenis in Mid. c. 7 p. 520. f. *καὶ οὐδ' ἐνταῦθ' ἔστη τῆς ὕβρεως, ἀλλὰ τοσοῦτον αὐτῷ περιῆν, ὥστε τὸν ἐστεφανωμένον ἄρχοντα διέφθειρε· τοὺς χορηγοὺς συνῆγεν ἐπ' ἐμέ βοῶν, ἀπειλῶν, ὀμνύουσι παρεστηκὼς τοῖς κριταῖς, τὰ παρασκήνια φράττων, προσηλῶν, ἰδιώτης ὢν τὰ δημόσια, κακὰ καὶ πράγματα ἀμύθητά μοι παρέχων διετέλεσε.* Cui aliquid lucis affert Schol. Bavar.[3]) *ἔοικε καλεῖσθαι παρασκή-*

---

[1]) Aesch. Eumenid. v. 34. (Proph.)
ἢ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
Πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου.

[2]) Aesch. Eumenid. v. 226. (Or.) *Ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύσμασιν ἧκω κ. τ. λ.*

[3]) Cf. Geppert, die altgriechische Bühne. p. 101.

νια, ὡς Θεόφραστος ἐν εἰκοστῷ παρασημαίνει ὁ παρὰ τὴν σκηνὴν ἀποδεδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς[1]). Unde hoc videtur colligi posse, Demosthenis aetate *παρασκήνια* aedificia fuisse in utroque scaenae latere exstructa, per quae chorus posset in orchestram intrare, vel ut accuratius dicam, descendere in eos aditus sive itinera orchestrae, quae nominantur *αἱ κάτω πάροδοι*; eadem vero inserviisse condendo chororum apparatui, in iisque versatos esse, antequam in orchestram prodirent, et choreutas et tibicines. Neque minus histriones iis usos esse indicare videtur Alciph. epist. II. p. 230. Bergl. *ἥτις αὐτῷ καὶ τὰ προσωπεῖα διασκευάζω καὶ τὰς ἐσθῆτας ἐνδύω καὶ τοῖς παρασκηνίοις* (*ita rectissime emendavit Meineke, Comment. Miscell. I. 4*) *ἔστηκα τοὺς δακτύλους ἐμαυτοῦ πιέζουσα, ᾗ ἂν κροταλίσῃ τὸ θέατρον καὶ τρέμουσα τότε νὴ τὴν Ἄρτεμιν ἀναψύχω καὶ περιβάλλουσά σε τὴν ἱερὰν τῶν δραμάτων κεφαλὴν ἐναγκαλίζομαι.*

At hanc tamen minime primariam antiquissimamque significationem fuisse arbitror, sed ut proscaenium erat locus ante scaenam situs, ita parascaenia sine dubio proprie significabant loca propter scaenam sita. Quo factum est, ut praecipue eo nomine appellarentur aditus inter periactos et scaenam siti, per quos histriones incedebant in scaenam (*αἱ ἄνω πάροδοι*[2]). Cuius significationis testes sunt Etym. Magn. v. *παρασκήνια· αἱ εἰς τὴν σκηνὴν ἄγουσαι εἴσοδοι.* Bekk. Anecdot. p. 292, 12. *παρασκήνιά ἐστιν εἴσοδοι αἱ εἰς τὴν σκηνὴν εἰσάγουσαι.* Etym. Mag. 743. *περισκήνια* (*Suid. παρασκήνια*) *δὲ τὰ ἔνδοθεν* (*Suid. τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν*) *τῆς μέσης θύρας* (*Hermann. χώρας*) *κάγκελλα*[3]).

---

[1]) Eadem fere praebent Harpocrat., Photius, Suidas, additis his verbis *ὁ δὲ Δίδυμος τὰς ἑκατέρωθεν τῆς ὀρχήστρας εἰσόδους οὕτως φησὶ καλεῖσθαι.*

[2]) Cf. Plutarch. Demetr. c. *αὐτὸς δὲ καταβὰς, ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ, διὰ τῶν ἄνω παρόδων.*

[3]) Tertia parascaeniorum sententia invenitur apud Poll. Onom. IV. 109. *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα*, de qua cf. C. Beer, über d. Zahl der Schauspieler b. Aristophanes. Leipz. 1844. Berl. Jahrbücher f. wissenschaftl. Kritik. 1845. II. No. 38. [Scaenica p. 82.]

Sequitur, ut dicamus de proscaenio, de quo vix ulla potest esse dubitatio. Est enim locus ante scaenam ductilem situs. Illud minus constat, logeum utrum a proscaenio sit discernendum, an prorsus fuerit idem. Atque equidem olim[1]) mihi persuaseram ipse, fuisse logeum pulpitum in proscaenio exstructum, ita ut pars tantum esset proscaenii, eaque in quam actores procedebant locuturi. Idem video A. W. Schlegelium esse arbitratum[2]), idem Geppertum[3]). Sed tamen minus recte ita iudicatum esse (id quod Toelkenius iam pridem dixit) veterum testimoniis accuratius nunc ponderatis mihi videor intellexisse. Vitruv. VIII. 2. 3. (ed. Vratislav. 1840 p. 346) *Ita a tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant, ideo quod apud eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones.* Timaei lexic. v. *ὀκρίβας.* — *λόγιόν ἐστι πῆξις ἐστορεσμένη ξύλων, εἶτα ἑξῆς ὀκρίβας δὲ ὀνομάζεται.* Schol. Sympos. Plat. p. 324. B. *Ὀκρίβαντα, τὸ λογεῖον, ἐφ᾽ οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἀγωνίζοντο (τινὲς δὲ κιλλίβαντα τρισκελῆ φασὶ, ἐφ᾽ οὗ ἵστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετεώρου λέγουσιν*, quod apparet ad *θεολογεῖον* esse referendum). Hi loci ad unum omnes quid aliud nisi pulpitum testantur fuisse logeum? Eodem prorsus modo proscaenium interpretatur Serv. ad Virg. Georg. II. 381. *Proscaenia autem sunt pulpita ante scaenam in quibus ludicra exercentur.* Altius autem fuisse logeum quam proscaenium nusquam indicatur, nisi forte indicium latere vis in schol. ad Arist. Eq. 149, ubi logeum dicitur esse ea pars, in qua loquuntur histriones: *λογεῖον ὁ τῆς σκηνῆς τόπος, ἐν ᾧ* (*Hesych. ἐφ᾽ οὗ*) *οἱ ὑποκριταὶ λέγουσιν.* Sed etiamsi verissimum est, scaenam saepissime dici pro proscaenio, tamen latius etiam patere vidimus huius vocis vim, eamque non semel universam theatri partem significare, quae est histrionum. (Poll. IV. 123. *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ*). Qua quidem sententia equi-

---

[1]) Rerum scaenic. capita selecta p. 27. [Edit. I].

[2]) A. W. Schlegel, Ueber die scenische Anordnung der griech. Schauspiele l. l. p. 271.

[3]) Geppert, die altgriechische Bühne p. 120.

dem non dubito quin nostro loco praedita sit. Sin vero aliquid discriminis esse iudicandum est inter logeum et proscaenium, id solum esse existimo, quod proscaenium significat omnem qui ante scaenam est locum, id est et ipsam substructionem ex lapide factam et pulpitum, in quo loquebantur histriones, logeum autem solum pulpitum ligneum superstructioni impositum, sicuti testari videtur Inscript theatr. Patar. *αὐτοκράτορι — ἀνέθηκεν καὶ καθιέρωσεν τότε προσκήνιον, ὃ κατεσκεύασεν ἐκ θεμελίων ὁ πατὴρ αὐτῆς Κόϊντος Οὐείλιος Τιτιανός, καὶ τὸν ἐν αὐτῷ κόσμον καὶ τὰ περὶ αὐτὸ — καὶ τὴν τοῦ λογείου κατασκευὴν καὶ πλάκωσιν, ἃ ἐποίησεν αὐτή*[1]). Quodsi ita res se habet, non opus erit cum Schlegelio (l. l. p. 271). Vitruvii verba: *eius logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim* mutare in *eius logei latitudo*. Nam si logeum non est pulpitum in parascaenio collocatum, sed idem est atque ipsum proscaenium, facile intellegimus, ne potuisse quidem certa quaedam praecepta dari de latitudine eius, sed fuisse eam aptam ex totius theatri scaenaeque rationibus. Quod autem dicit[2]), non constare sibi Vitruvium, qui antea de Romanorum theatro statuerit „*In orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata et eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque, uti qui in orchestra sederint, spectare possint omnium agentium gestus*“ in eo vereor, ne non satis adverterit animum, quantum intersit inter Graecorum Romanorumque orchestrae usum. Nam apud Graecos cum orchestra, quam decem vel duodecim pedes altam fuisse dicit Vitruvius, ad choreutarum usum scaenicum tabulatis sterneretur, non obliviscendum est, dimidia fere parte altitudinem eius diminutam esse sic, ut eadem orchestrae et proscaenii ratio constaret, quae erat in Romanorum theatro.

Quid vero? Aeschylumne, id quod Crameri anecdota tradunt[3]), verisimile est primum instituisse proscaenium, vel

---

[1]) Stuart et Revett Antiquities of Ath. Darmstadt. vol. II p. 18 sqq.

[2]) l. l. „Er wäre seiner Lehre ganz uneingedenk gewesen, wenn er diess (altitudo) gesagt hätte: denn er hatte kurz zuvor für das römische Theater die Vorschrift ertheilt, die Bühne dürfe nicht mehr als fünf Fuss über die Orchestra erhöht sein, damit die darin sitzenden Senatoren die Bewegungen aller Schauspieler sehen könnten.“

[3]) Cramer Anecd. Paris. T. I. p. 19. cf. p. XIV.

quod illa praebent proscaenia? Minime vero; immo videtur in illo loco aut scriptoris aut librarii inesse menda. Ac scriptor quidem verborum illorum licet ille, quidquid ad Aeschyli rem scaenicam pertinet, diligentissime congesserit, accuratae scientiae nullam facit fidem, quippe qui ordine maxime perturbato diversissima quaeque miscuerit. Accedit, quod ipsius vocabuli forma iure offendimur. Quomodo enim pluralis numerus potest ferri, cum constet eum, qui ante scaenam est, locum non esse nisi unum? Sed in hunc tamen errorem facile poterant incurrere parascaeniis inducti, quae quidem patet recte dici plurali numero. Maxime vero re ipsa incitamur, ut reiciamus illud testimonium. Quid enim? Quo tempore primum exstructa est scaena, ex qua procederent histriones, nonne eodem etiam extitisse necesse est locum ante scaenam situm, proscaenium? Quod cum ante Aeschylum factum esse manifestum sit, non posse hoc inventum Aeschyli tribui sponte efficitur. Verumenimvero cum non liceat omnino illud vocabulum delere, legendum ego censeo *παρασκήνια* pro *προσκήνια*, quas voces nonnunquam commutatas esse iam supra vidimus in Alciphronis[1]) loco, quo Meinekius pro *προσκηνίοις* intellexerat scribendum esse *παρασκηνίοις*. Quid autem sibi velit, quantumque valuerit, quod parascaenia dicitur instituisse Aeschylus, non poterit esse obscurum, si in memoriam revocaverimus per parascaenia illa ab utroque latere histrionibus patuisse aditum in scaenam. Nempe ut ante Aeschylum unus ille actor, qui omnes deinceps suscipiebat partes, ex sola illa quae mox ductilis facta est scaena progrediebatur in proscaenium, narrans magis atque recitans, quae acta erant, quam ipse agens, ita Aeschylus, postquam cum altero histrione coepit uti, tum scaenam versilem (periactos) instituit, omninoque in dramaticam magis formam redegit tragoedias, hoc effecit, ut, ab utroque latere scaenae cum patefaceret aditus, histriones sive ex vicinia eius, quae depicta erat, primariae scaenae, sive peregre advenire possent videri. Qua re non potuit non augeri totius actionis varietas atque veritas. — Num vero etiam aedificia illa, ad condendum histrionum choreutarumque apparatum accommodata (quae Demosthenis tempore parascaenia vocata esse demonstratum est) ad Aeschylum

[1]) Alciphr. epp. II. p. 230. Bergl. cf. p. XXII.

auctorem sint referenda, de ea re certi affirmari nihil potest. Quanquam vix probabile est, eum qui inprimis spectaret ipsius scaenae magnificentiam, instituisse, quae magis ad histrionum commoda, quam ad scaenae speciem pertinerent.

Hyposcaenium denique, de quo iam dicendum est, ita describitur: Poll. Onom. IV. 124. *τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένον.* Quem locum cum pridem corruptum esse iudicassem ita, ut legendum censerem *προσκήνιον* pro *ὑποσκήνιον*, hyposcaenium post scaenam situm esse existimans, nunc mutationem quidem haud necessariam esse mihi persuasi. Est enim hyposcaenium, quod ex ipsa vocabuli origine cognoscitur, locus sub pulpito sive logeo situs, cuius anteriorem partem, quae sola conspiciebatur, orchestrae conterminam, parvis signis atque columnis exornatam fuisse dicit Pollux. Versabantur autem in eo umbrae mortuorum, aliique, qui ex inferis excitati anapiesmatum ope ascendebant in scaenam, veluti Darii idolon in Aeschyli Persis, Clytaemnestrae in Eumenidibus. Sed etiamsi partim me tum errasse confiteor, partim tamen etiamnunc retineo quam olim proposueram sententiam, ita ut iam duplicem fuisse statuam hyposcaenii significationem. Designat enim non solum locum sub proscaenio situm, sed etiam locum post scaenam situm, sicuti luculentissime demonstrant haec veterum scriptorum documenta Poll. Onomast. IV. 128. *Καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων, ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα.* Philostr. vit. Apoll. VI. 11 p. 244. Olear. *τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν, ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι.* Philostr. vit. soph. I. 9. 1. p. 482. Plutarch. Phocion c. 5. ed. Hutten *καὶ μέντοι καὶ αὐτόν ποτε Φωκίωνά φασι, πληρουμένου τοῦ θεάτρου περιπατεῖν ὑπὸ σκηνὴν, αὐτὸν ὄντα πρὸς ἑαυτῷ τὴν διάνοιαν.* Plutarch. Arat. 12. *πρότερον γὰρ ἡμᾶς ὑπερεώρα, ταῖς ἐλπίσιν ἔξω βλέπων, καὶ τὸν Αἰγύπτιον ἐθαύμαζε πλοῦτον, νυνὶ δ' ὑπὸ σκηνὴν ἑωρακὼς πάντα τὰ ἐκεῖ πράγματα τραγῳδίαν ὄντα καὶ σκηνογραφίαν ὅλος ἡμῖν προσκεχώρηκεν.* Schol. ad Aesch. Eumenid. v. 47. *εὖδει γυναικῶν*] *οὐχ ὡς διηγουμένη τὰ ὑπὸ τὴν σκηνήν κ. τ. λ.* In his omnibus locis apertissime *ὑπὸ σκηνῆς* et *ὑπὸ σκηνὴν* significat post scae-

nam, non sub scaena. An eccyclema putabimus fuisse sub scaena, Aeschylum auctorem fuisse, ut sub scaena interficerentur, Phocionem, antequam prodiret, sub scaena meditatum esse? Vix quemquam tale quid sibi persuasurum credo. Neque magis Asopodorum sub scaena versatum esse probabile est, de quo Athenaeus refert eo loco, quo solo substantivum invenitur ὑποσκήνιον. XIV. p. 631 f. *ὅθεν καὶ Ἀσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος κροταλιζομένου ποτέ τινος τῶν αὐλητῶν διατρίβων αὐτὸς ἔτι ἐν τῷ ὑποσκηνίῳ „Τί τοῦτ'; (εἶπεν) δῆλον ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν"' ὡς οὐκ ἂν ἄλλως ἐν τοῖς πολλοῖς εἰδοκιμήσαντος*[1]).

Atque haec quidem hactenus de scaenae partibus. Nam quod sibi finxerunt viri doctissimi aulaeum[2]), quo velari posset scaena, intra orchestram et scaenam positum, id in veterum Graecorum theatro nullum extitisse vix potest ambigi. Rectissime enim Godofredus Hermannus solum eum locum, qui ex antiquo scriptore Hyperide afferatur apud Pollucem (IV. 122. *ἔξεστι δὲ καὶ τὸ παραπέτασμα αὐλαίαν καλεῖν, Ὑπερίδου εἰπόντος ἐν τῷ κατὰ Πατροκλέους, οἱ δὲ ἐννέα ἄρχοντες εἱστιῶντο ἐν τῇ στοᾷ, περιφραξάμενοί τι μέρος αὐτῆς αὐλαίᾳ*) ad theatrum esse referendum negavit, reliquos omnes[3]) ad Romanorum vidit spectare theatra[4]).

---

[1]) Cf. p. 55. 56.

[2]) O. Müller, d. Aeschylos Eumeniden p. 105. „So werden wir zu der zweiten Annahme hingedrängt, welche zwar keine äussere Bescheinigung, aber mehr innere Wahrscheinlichkeit hat: dass ein Vorhang den Raum, welcher das Innere des Tempels darstellen soll, vorher verdeckte. Nur glaube ich nicht, dass wir bloss einen Vorhang über einen Theil der Bühne annehmen müssen: sondern die ganze Bühne war durch ein gewöhnliches Aulaeum oder Peripetasma durch einen Vorhang bedeckt, so lange die Pythias den Prolog sprach. Droysen ad Aesch. Sept. „Sobald der Vorhang sinkt, drängt sich Thebanisches Volk zur Versammlung auf den Raum vor der Bühne zusammen."

[3]) Cf. Schneider, das attische Theaterwesen. Weimar 1835. p. 81. sqq.

[4]) Donat. de fabularum — consuetudine in Terent. Comoed. ed. Zeune p. 84. *Apud Romanos aulaea in scaena primum sternebantur, cum primum pictus ille ornatus ex Attalica regia Romam perlatus fuit, velabaturque ipsa scaena sipariis, quae posterior aetas pro aulaeis sumpsit, ut etiam siparia humi sterneret. Erat praeterea velum minutum, quod populo obsistebat in scaena, dum actus commutabantur.*

Restat, ut de exornatione scaenae dicamus, id est de scaenae periactorumque pictura, de proscaenii ornamentis, de machinis. Atque de pictura supra breviter dictum est. Novimus enim ductilem scaenam monstrasse primarium, in quo singulae fabulae agebantur, locum, in scaena versili, quae circa circum sita essent, accuratius fuisse depicta. At illud superest quaerendum, num Aeschyli iam temporibus talis extiterit scaenae pictura. Repugnare enim videtur gravissimi omnium testis Aristotelis auctoritas, qui aperte dicit *σκηνογραφίαν* Sophocle demum auctore esse adhibitam, Poet. IV. *καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.* Attamen, dummodo recte consideremus, quid sibi velit scaenographia, haec quidem dubitatio facile poterit tolli. Quod ut accurate cognoscamus, viam monstrat Vitruv. praef. lib. VII. *Igitur tales ingressus eorum habens, quos ad propositi mei rationes animadverti praeparatos, inde sumendo progredi coepi. Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scaenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.* In quo loco explicando quam maxime cavendum est, ne, quemadmodum a nonnullis factum esse videmus, illud „*primum*“ referamus ad „*scaenam fecit*“. Respondet enim sequentibus „*Postea Silenus de symmetriis Doricorum edidit volumen*“ et „*Praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt.*“ Quibus omnibus quae deinceps affert exemplis nil efficere vult Vitruvius, nisi ut comprobet id, quod paulo antea modestissime dixerat, se in multis sui operis partibus egregie adiutum esse superiorum artificum studiis. Hoc postquam praefatus sum, videndum est, quid tandem tradat Vitruvius de Agatharcho. Quid sibi vult, quod scaenam fecisse de eaque commentarium reliquisse dicit Agatharchum? Quod quidem ut per se obscurum est, ita

satis illud quidem sequentibus verbis illustratur, quae docent Agatharchum scaenam pinxisse, scaenaeque picturam in disciplinae formam redegisse, denique de ea arte, quae scaenographia nominatur (nos dicimus „Perspectivmalerei") librum scripsisse. Cuius rei fides vel eo augetur, quod aliis quoque locis Agatharchus quidam pictor celebratur, quem maxime probabile est a nostro non differre[1]). Quod autem Vitruvius Aeschyli tempore eum scaenam instituisse dicit, contra Aristoteles Sophoclem primum scaenographia usum esse, id non magis potest offendere, quam quod alii Aeschylum tertium histrionem adhibuisse statuunt, alii Sophoclem. Nempe sic res se habet. Constat Aeschylum et Sophoclem, licet alter fuerit altero aliquanto minor natu, fuisse aequales et utrumque eodem tempore in theatro fabulas docuisse. Itaque ut fides habenda est locupletissimo testi, Aristoteli, qui Sophoclem tertium histrionem addidisse tradit, ita non minus verum est, Aeschylum et ipsum post eum tribus usum fuisse actoribus, id quod ex tragoediis eius clarissime apparet. Eadem vero scaenographiae videtur esse ratio. Nam Sophocles illa arte recens fortasse inventa cum primus esset usus, eandem in sua scaena instituenda usurpavit Aeschylus. Neque vero omnes iam sublatae sunt difficultates. Nonne enim, hoc si ita statuerimus, negabimus iidem, in primis, quas Aeschylus ante Sophoclem docuerit, fabulis, scaenam fuisse pictam? Fateor, hoc posse facile opponi. Atenim multum interest inter exercitationem artis atque artis disciplinam. Multo enim prius existere solent artes, quam artium ratio atque doctrina. Quemadmodum igitur, ut exemplo rem illustrem, prius oratores iique non contemnendi extiterunt, quam in disciplinae formam redacta esset dicendi ars, ita prius exercitam esse opinor scaenae pingendae artem, quam artis praecepta et inventa essent et litteris coepta mandari[2]). Quae cum

---

[1]) Cf. Plutarch. Alcibiad. c. 16. Letronne, lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de peinture historique murale. Paris 1840.

[2]) Nimis acerbe sed egregie tamen de hac re contra Lessingium (Laokoon et antiquarische Briefe) disputavit A. W. Schlegel (l. l. p. 302), „Die Malerei ist, nach dem allgemeinsten Begriffe die Kunst, die Erscheinung körperlicher oder überhaupt sichtbarer Gegenstände auf eine Fläche zu übertragen, und ihr durch die Nachahmung Dauer zu verleihen. Die Perspective soll das dabei zu beobachtende Verfahren aus den Gesetzen des

ita sint cumque constet, Aeschyli aetate non plane incultam fuisse pingendi artem[1]), non dubito equidem, quin in primis statim Aeschyli tragoediis scaena fuerit picta, etiamsi ratio ipsius artis, scaenographia[2]), nondum satis tum fuerit cognita.

Transeo ad proscaenii ornamenta. Reperimus enim apud veteres, per Aeschylum non modo picturis scaenam, sed etiam aris, tumulis, aliis rebus esse ornatam. Poll. Onomast. IV. 123. *ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς καὶ ἀγυιεὺς ἔκειτο βωμὸς πρὸ τῶν θυρῶν*[3]). Vita Aeschyli p. 159. ed. Ritter *τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε (καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι) γραφαῖς καὶ μηχαναῖς, βωμοῖς τε καὶ τάφοις, σάλπιγξιν, εἰδώλοις κ. τ. λ.* Quae ornamenta etsi omnia apparet ad scaenam referenda esse (diserte enim additur *τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε γραφαῖς κ. τ. λ.*), tamen permulti, G. Hermanno fere solo excepto, in orchestra collocanda esse censuerunt, eo nimirum errore decepti, quo sibi persuaserant, histriones versari in orchestra. Atenimvero nullus est orchestrae ornatus; nulla exstant orchestrae decoratae indicia. Quibus autem rebus in singulis Aeschyli tragoediis viri docti instruxerunt orchestram, eas omnes aut nullas fuisse aut in scaenam transferendas esse censeo. Quam sententiam ut aliis quoque possimus probare, non alienum est nonnullas Aeschyli tragoedias singillatim perlustrare, in iisque et qualis scaena fuerit et proscaenium quomodo sit exornatum, brevissime enarrare. Qua quidem in re propositum est sola ipsius poetae

---

Schens ableiten. Die Anlage zum Maler hingegen besteht in der Fähigkeit, sich des optischen Scheines bewusst zu werden, ihn in der Erinnerung festzuhalten, ja ihn aus der Einbildungskraft für nicht gegenwärtige oder blos erdichtete Dinge hervorzurufen. Die Theorie vermag nur die Nothwendigkeit dessen zu erweisen, was schon in der unmittelbaren Wahrnehmung des geübten Sinnes liegt. Der Maler kann also gar wohl das Richtige treffen, ohne die Methode zu kennen, die ihn vor Abirrungen sichern soll. Was ein scharfer und geübter Sinn auf den ersten Blick entscheidet, das kann der Lehrer der Perspective erst durch den weitläuftigen Umweg geometrischer Demonstrationen wiederfinden."

[1]) C. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst. p. 51. p. 129.

[2]) Vitruv. I. 2. Scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum (*Augenpunkt*) omnium linearum responsus.

[3]) Cf. Harpocrat. p. 4. 17. Schol. Ald. Arist. Vesp. 875. cf. Suid. v. *ἀγυιαί*.

vestigia sequi, quae si religiosius observassent rei scaenicae interpretes, minusque licenter suo indulsissent genio, et facilius et clarius, opinor, eam potuissent illustrare. Appono autem de industria integros, quantum fieri licet, tragoediarum locos, ut magis etiam appareat, quanta diligentia ab Aeschylo prospectum sit, ut ne spectatores in errorem inciderent, sed de re scaenica certiores fierent.

Et in Prometheo quidem simplicissima est scaena, siquidem per totam fabulam nil conspicimus nisi arduam aliquam rupem, in deserta Scythiae regione sitam.

cf. v. 1 ed. Wellauer. (*Κράτος.*)

Χθονὸς μὲν εἰς τηλουρὸν ἥκομεν πέδον
Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβατον (R. *ἄβροτον*) *εἰς ἐρημίαν.*
Ἥφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς,
Ἅς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε πρὸς πέτραις.
Ὑψηλοκρήμνοις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι
Ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις.

v. 31. (Heph.)

Ἀνθ' ὧν ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν κ.τ.λ. cf. V. 117.

v. 140 sqq. (Prom.) *δέρχθητ', ἐσίδεσθ'*

Ἐμ', οἷῳ δεσμῷ προσπορπατὸς,
Τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις
Φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω. cf. v. 268—270. v. 545 sqq.

v. 749 sqq. (Jo).

Τί δῆτ' ἐμοὶ ζῆν κέρδος, ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει
Ἐρῤῥιψ' ἐμαυτὴν τῆσδ' ἀπὸ στύφλου πέτρας . .

Proscaenium plane vacuum, neque ulla re exornatum.

Neque vero in Supplicibus obscurum est, qualis scaena fuerit. Nam ex ipso Danaidum adventu cognoscimus, appulisse eas ad Argivorum terram. Videtur igitur maritima regio cum Argivorum urbe depicta fuisse, sicuti intellegi potest ex v. 932, ubi rex Danaides invitat, ut intrent in urbem

Ὑμεῖς δὲ πᾶσαι σὺν φίλαις ὀπάοσι
Θράσος λαβοῦσαι, στείχετ' εὐέρκῃ πόλιν
Πύργων βαθείᾳ μηχάνῃ κεκλημένην.

Non enim regiarum aedium aram esse, ad quam confugerint virgines, rex ipse dicit (v. 360.)

Οὗτοι κάθησθε δωμάτων ἐφέστιοι
Ἐμῶν.

quem regem e longinquo, itaque a latere scaenae accedere Danaus pronuntiat v. 177.

Ὁρῶ κόνιν, ἄναυδον ἄγγελον στρατοῦ,
Σύριγγες οὐ σιγῶσιν ἀξονήλατοι·

Ara autem, ad quam supplices considunt Danaides, omnibus Diis popularibus (*ἀγώνιοι θεοί*) sacra, ideoque *κοινοβωμία*[1]) vocata, simulacris eorum atque insignibus instructa est.

v. 185. sqq. (Danaus).
Ἄμεινόν ἐστι πάντος οὕνεκ', ὦ κόραι
Πάγον προσίζειν τῶνδ' ἀγωνίων θεῶν·

v. 188. sqq.
Ἀλλ' ὡς τάχιστα βᾶτε, καὶ λευκοστεφεῖς
Ἱκτηρίας, ἀγάλματ' αἰδοίου Διὸς,
Σεμνῶς ἔχουσαι διὰ χερῶν συνωνύμων κ. τ. λ.

v. 209. (Dan.)
Καὶ Ζηνὸς ὄρνιν τόνδε νῦν κικλήσκετε.

v. 215.
Ὁρῶ τρίαιναν τήνδε, σημεῖον θεοῦ. v. 217.

v. 219. sq. (Dan.)
Πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδε κοινοβωμίαν
σέβεσθ' ....

v. 238. (Rex.)
Κλάδοι γε μὲν δὴ κατὰ νόμους ἀφικτόρων
Κεῖνται παρ' ὑμῖν πρὸς θεοῖς ἀγωνίοις cf. v. 328. 349. 367.

v. 423 sqq. (Chorus).
Μήτι τλῇς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν
Ἀπὸ βρετέων βίᾳ
Λίκας ἀγομέναν κ. τ. λ.

v. 458. sqq. (Chor.)
Νέοις πίναξι βρέτεα κοσμῆσαι τάδε.

Quam aram non in orchestra positam fuisse, sed in scaena, manifestissime testantur v. 601 sqq., dummodo ne obliviscamur, histriones semper ex scaenae parodo in scaenam prodiisse, non ut plerique statuerant per orchestram in scaenam adscendisse[2]).

[1]) Cf. C. F. Hermann, Lehrbuch der gottesdienstlichen Alterthümer p. 75.

[2]) Cf. p. 119. 120.

Nam Danaus reversus ex urbe (v. 595), in quam cum rege se contulerat, cum in proscaenium intrasset, dubium non est, quin in proscaenio manserit. Is cum v. 694 nuntiet:

v. 694.

Ἱκεταδόκου γὰρ τῆςδ' ἀπὸ σκοπῆς ὁρῶ
Τὸ πλοῖον.

nonne perspicuum est de ara supplicum servatrice cogitandum esse, eamque cum Danao in proscaenio fuisse? Atque cum chorum sciamus haud procul abesse a Danao velle

v. 205. (Chor.) *Θέλοιμ' ἂν ἤδη σοὶ πέλας θρόνους ἔχειν.*, verisimile est, aram collocatam fuisse in proscaenii margine, Danaides vero in scalis iis, per quas ex orchestra in proscaenium venitur[1]), supplices preces fudisse.

Ceterum vix est, quod adiciamus, in hac Aeschyli tragoedia, cum Supplices ipsae agant fabulam, chorum tum in scaena tum in orchestra esse versatum.

Persarum scaena monstrat regiam, in qua Atossa Darii mater habitat, ex eaque in proscaenium progreditur.

v. 155. (Atossa).

Ταῦτα δὴ λιποῦσ' ἱκάνω χρυσεοστόλμους δόμους,
Καὶ τὸ Δαρείου τε κἀμὸν κοινὸν εὐναστήριον. cf. 226. 522. 819.

In proscaenio tumulus est Darii, (ex quo adscendit Darii umbra v. 666), isque et ipse, ut videtur, in margine proscaenii positus v. 670 sqq. (Dar.) *Λεύσσων δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας*

Ταρβῶ, χοὰς δὲ πρευμενεῖς ἐδεξάμην.
Ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ' ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου.

Cf. Argument. *ἔστιν ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῷ τάφῳ Δαρείου.* Quodsi tumulus ille in scaena est, ne Atossa quidem, ut vult Droysenius, in orchestram descendisse credenda est. At libatura, inquiunt, cum choro ibidem esse debet, ubi est chorus. Profecto, si libatura esset cum choro. Sed chorum iubens accinere, ipsa solam se sacra facturam esse profitetur

[1]) Athen. de machinis in Vett. Mathematic. opp. ed. Paris. 1693. fol. p. 8. *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.*

v. 611. (Atossa).

Ἀλλ', ὦ φίλοι, χοαῖσι ταῖσδε νερτέρων
Ὕμνους ἐπευφημεῖτε, τόν τε δαίμονα
Λαρεῖον ἀγκαλεῖσθε, γαπότους δ' ἐγὼ
Τιμὰς προπέμψω τάσδε νερτέροις θεοῖς.

Ceterum hoc monendum est contra eos, qui Atossam non minus quam Darium in orchestra versari volunt, histrionum, quorum scaena est propria, (Poll. IV. 123) neminem prorsus in proscaenio futurum fuisse, si vera esset eorum sententia.

In Septem contra Thebas conspicimus Thebarum arcem v. 221. (Chor.).

Ποταίνιον κλύουσα πάταγον ἄμμιγα
Ταρβοσύνῳ φόβῳ τάνδ' ἐς ἀκρόπολιν
Τίμιον ἕδος ἱκόμαν. cf. 804 sqq.

In proscaenio deorum, qui Thebis patrocinantur[1]) (*πολισσοῦχοι θεοί* v. 167 cf. 804), sive singulorum singulae sunt arae, sive omnium una ut in Supplicibus (*κοινοβωμία*), simulacris eorum ornata, quae amplexantur virgines, precantes, ut averruncentur belli calamitates.

v. 91 (Chor.) *πότερα δῆτ' ἐγὼ | Ποτιπέσω βρέτη δαιμόνων;* cf. v. 94. 102. 111. 120. 125. 127. 131. 133.

v. 164. sqq. (Eteocl.)

Ὑμᾶς ἐρωτῶ, θρέμματ' οὐκ ἀνασχετὰ,
Ἥ ταῦτ' ἄριστα καὶ πόλει σωτήρια
Στρατῷ τε θάρσος τῷδε πυργηρουμένῳ
Βρέτη πέσουσας πρὸς πολισσούχων θεῶν
Αὔειν, λακάζειν, σωφρόνων μισήματα;

v. 240. (Eteocl.).

Παλινστομεῖς αὖ θίγγανουσ' ἀγαλμάτων;

De Orestea licet mihi esse breviori, cuius rem scaenicam cum Franzius[2]) multo rectius disposuerit, quam priores interpretes, tum vero optime nuper illustraverit G. Hermannus[3]). Paucis igitur rem absolvamus.

---

[1]) Septem fuisse septem portarum servatores rectissime videtur intellexisse O. Mueller, Anhang z. d. Buche: Aeschylos Eumeniden. p. 39.

[2]) Des Aeschylos Oresteia, Griechisch und Deutsch von Johannes Franz. Leipzig. 1846.

[3]) De re scenica in Aeschyli Orestea. Lipsiae. 1846.

In Agamemnone ad Argorum regiam res aguntur, in cuius tecto excubat custos[1])

v. 1 sqq. (Custos).

Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων
Φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἣν κοιμώμενος
Στέγας Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην
Ἄστρων κάτοιδα νυκτέρων ὁμήγυριν κ. τ. λ.

v. 504. sqq. (Praeco.)

Ἰὼ μέλαθρα βασιλέων, φίλαι στέγαι
Σεμνοί τε θᾶκοι, δαίμονές τ' ἀντήλιοι κ. τ. λ. cf. v. 825. sqq. 885. 931.

In proscaenio prope scaenam conspiciuntur simulacra deorum apricorum[2]) (*δαίμονες ἀντήλιοι*)

cf. v. 505. sqq. (Praeco). *δαίμονες τ' ἀντήλιοι*
Εἴ που πάλαι, φαιδροῖσι τοισίδ' ὄμμασι
Λέξασθε κόσμῳ βασιλέα πολλῷ χρόνῳ.

et Apollinis vialis v. 1050. (Casandra.) *Ἄπολλον, Ἄπολλον*
Ἀγυιᾶτ' ἀπόλλων ἐμός.

(cf. Suid. v. *ἀγυιαί* | *ἀγυιεὺς δέ ἐστι κίων εἰς ὀξὺ λήγων, ὃν ἱστᾶσι πρὸ τῶν θυρῶν. ἰδίους δέ φασιν αὐτοὺς εἶναι Ἀπόλλωνος· οἱ δὲ Διονύσου, οἱ δὲ ἀμφοῖν κ. τ. λ.* Schol. Ald. Arist. Vesp. 875. *Ἀγυιεὺς ὁ πρὸ τῶν αὐλείων θυρῶν κωνοειδὴς κίων, ἱερὸς Ἀπόλλωνος, καὶ αὐτὸς ὁ θεός.*). Popularium autem Deorum omnium, quod quis facile colligat ex v. 494 sqq., aris vel simulacris exornatum fuisse proscaenium (nam in orchestra ea minime esse collocata, vix est quod moneam, si recte habent, quae disputavi) haud possum mihi persuadere. Nominantur enim solo eo loco, quo praeco in patriam reversus et solum patrium et solem et omnes deinceps suos Deos laetabundus salutat[3]). Atenim nonne credibile est, eos appelari, etiamsi non sint in scaena conspecti? Quid enim magis consentaneum est,

---

[1]) Custodem jam V. 25. descendere in proscaenium adnotanti Franzio non possum assentiri.

[2]) Cf. Klausen ad Aesch. Agam. 505 (477).

[3]) Nisi forte etiam eorum omnium Deorum aras visas esse volumus, qui in parodo chori nominantur v. 88 sqq. *Πάντων δὲ θεῶν τῶν ἀστυνόμων* | *Ὑπάτων, χθονίων* | *Τῶν οὐρανίων, τῶν τ' ἀγοραίων* | *Βωμοὶ δώροισι φλέγονται.*

quam eum Deos precari, qui post longam absentiam tandem aliquando in patriam redierit. Accedit, quod, si Deorum illorum signa in scaena sunt posita, etiam heroum simulacra ibidem fuisse putanda sunt, quorum et ipsorum nomina invocat

v. 499. sqq. *τούς τ' ἀγωνίους θεοὺς*
Πάντας προσαυδῶ, τόν τ' ἐμὸν τιμάορον
Ἑρμῆν, φίλον κήρυκα, κηρύκων σέβας,
Ἥρως τε τοὺς πέμψαντας, κ. τ. λ.

Quanta autem tum rerum multitudine impeditum fuisset proscaenium, ad tragoediam ipsam eiusque actionem nihil fere pertinentium! Denique ne illud quidem exigui est ponderis, quod cum de reliquis Diis poeta loquitur pronomen adhibet *οὗτος*, in apricis illis diis advocandis utitur demonstrativo *ὅδε*

v. 507. . . *φαιδροῖσι τοισίδ' ὄμμασι | Λέξασθε κ. τ. λ.*

quo quidem pronomine apud Aeschylum res et homines praesentes significari saepius iam observavimus.

Praeterea purpureis vestibus Clytaemnestra, quamvis recuset Agamemno, proscaenium iubet sterni, ut magnifice et quemadmodum regem deceat in domesticas aedes suas revertatur cf. v. 883—931. (Ag.) *Εἶμ' ἐς δόμων μέλαθρα πορφύρας πατῶν.*

In Choephoris eadem est scaenae facies, quae in Agamemnone regiaeque luculentius etiam duae alae indicantur, in quarum altera, domestici habitant, altera hospites accipiuntur.

v. 642 sqq. (Orest.)
Παῖ, παῖ, θύρας ἄκουσον ἑρκείας κτύπον.

v. 701. sqq. (Clytaemn.)
Ἄγ' αὐτὸν εἰς ἀνδρῶνας εὐξένους δόμων κ. τ. λ.

v. 864. (Servus.) . . *ἀλλ' ἀνοίξατε*
Ὅπως τάχιστα, καὶ γυναικείους πύλας
Μοχλοῖς χαλᾶτε.

In proscaenii margine[1]) tumulus est Agamemnonis

v. 4. (Orest.)
Τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε γε κηρύσσω πατρί κ. τ. λ.

v. 85. 86. v. 198. (Electr.)
ἄγαλμα τύμβου τοῦδε καὶ τιμὴν πατρός. v. 494. 533.

---

[1]) Cf. G. Hermann, de re scenica in Aeschyli Orest. p. 9.

In Eumenidibus scaena primum monstrat Apollinis templum Delphicum v. 34. 35.

(Proph.)

Ἦ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν
Πάλιν μ' ἔπεμψεν ἐκ δόμων τῶν Λοξίου.

deinde templum Atheniense Minervae cum ipsius Deae simulacro v. 226. (Or.)

Ἄνασσ' Ἀθάνα, Λοξίου κελεύσμασιν
Ἥκω κ. τ. λ.

v. 233. (Orest.)

πρόσειμι δῶμα καὶ βρέτας τὸ σὸν, θεά. cf. v. 248. 387. 417. 424.

denique Areopagum v. 655 (Minerv.) *Πάγον δ' Ἄρειον τόνδ' Ἀμαζόνων ἕδραν κ. τ. λ.*

Ventum est ad machinas, quibus Aeschylus veterum testimoniis est usus. Cramer. Anecd. Paris. I. p. 19. *Εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν ἐκκυκλήματα καὶ περιάκτους καὶ μηχανὰς ἐξώστρας τε κ. π. — καὶ κεραυνοσκοπεῖα καὶ βροντεῖα καὶ γεράνους κ. τ. λ.* Vita Aeschyli p. 159. ed. Ritter *τὴν δὲ σκηνὴν ἐκόσμησε — μηχαναῖς*[1]).

De periactis iam supra est explicatum. De eccyclemate autem atque de exostra nostris temporibus tam sagaciter tamque accurate disputatum est[2]), ut in hac quoque re facile possim copiosiori quaestione supersedere. Accedo enim plane ad G. Hermanni sententiam, qui eccyclema statuit eam esse machinam, qua quae intus fiant in aedibus, diductis scaenae tabulatis, post ipsam scaenam spectantium oculis ostendantur. Poll. Onom. IV. 128. *καὶ τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον, ᾧ ἐπίκειται θρόνος· δείκνυσι δὲ καὶ τὰ ὑπὸ σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόῤῥητα πραχθέντα . . . καὶ χρὴ τοῦτο νοεῖσθαι καθ' ἑκάστην θύραν· οἱονεὶ, καθ' ἑκάστην οἰκίαν.* Serv. ad Virg. Georg. III. 24. Quod contra O. Müllerus talem esse censet, qua ex foribus ea, quae poeta post scaenam facta apparere velit, in proscaenium

[1]) Cf. p. 134.

[2]) G. Hermann opusc. VI. p. II p. 165 sqq. O. Müller, Aeschylos Eumeniden. Griechisch und Deutsch p. 103 sqq. Ersch und Gruber, Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste v. Ekkyklema.

propellantur. Exostram autem non re, sed nomine tantum ab eccyclemate differre cum O. Müllero sentio, ita quidem, ut alteram significationem, qua est menianum (*Balkon*) non reiciendam, at eam ad rem scaenicam non pertinere existimem. Poll. On. IV. 129. *τὴν δὲ ἐξώστραν ταυτὸν τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσι.* Atque Aeschylum quidem illam machinam adhibuisse et poetae ipsius auctoritas et scholiastarum testimonia satis affirmant. Sunt autem tria exempla in eius tragoediis, primum in Agamemnone, alterum in Choephoris, tertium in Eumenidibus. In Agamemnone post caedem Agamemnonis, simulatque chorus morientis eius in aedibus regiis lugubres eiulationes exaudivit, cum haesitaret dubitans, quid faciendum esset, Clytaemnestra apparet, ut ipsa dicit, eodem loco, quo percussit maritum

(v. 1352. (Clytaemn.)

Ἕστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξειργασμένοις.)

Agamemnonisque prope se monstrat cadaver

(v. 1377. . . . *οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς*

Πόσις, νεκρὸς δὲ, τῇσδε δεξιᾶς χερὸς

Ἔργον δικαίας τέκτονος.)

facinus suum et confessura et defensura. Quod cum in interiore domus parte patratum esse constet, non potuerunt illa alio modo ostendi, nisi adhibito eccyclemate, cuius eum usum fuisse diximus, ut quae intus essent acta, spectatorum oculis possent offerri.

Alterum eccyclematis exemplum Choephori suppeditant v. 967. (Orest.)

Ἴδεσθε χώρας τὴν διπλῆν τυραννίδα

Πατροκτόνους τε δωμάτων πορθήτορας.

id quod schol. indicat his verbis: *Ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα· ἃ λέγει διπλῆν τυραννίδα.* Nam ut in Agamemnone Clytaemnestra monstrat Agamemnonem post scaenam interfectum, sic Orestes in hac tragoedia prostratos in interiore aedium parte Clytaemnestram et Aegisthum, quos manifestum est paulo ante in regiam intrasse, Aegisthum, ut ad hospitem, quem adesse nuntiaverant, Orestem se conferret, Clytaemnestram, ut Aegistho clamanti veniret auxilio.

In Eumenidibus denique ad v. 64 scholiasta haec habet: *οὗτοι προδώσω | ἐπιφανεὶς Ἀπόλλων συμβουλεύει Ὀρέστῃ καταλιπεῖν μὲν τὸ μαντεῖον, φυγεῖν δὲ εἰς Ἀθήνας. Καὶ*

δευτέρα δὲ γίνεται φαντασία. Στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἐνδῆλα ποιεῖ τὸ κατὰ τὸ μαντεῖον ὡς ἔχει· καὶ γίνεται ὄψις τραγική, τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κύκλῳ φρουροῦσαι αὐτόν. Putat igitur eccyclematis ope interiora templi conspici in eoque Orestem cum Apolline et Mercurio, et dormientes circa circum Eumenides. G. Hermannus[1]) autem etsi non falsa prorsus tradere censet scholiastam, tamen, quae de versis machinis dicat, non ad eum, cui adscripta sunt, v. 64 sed ad v. 94 pertinere. Esse enim non modo nullam causam, cur iam tum conspiciantur Eumenides, sed etiam ineptum atque importunum videri, novo illo et terribili adspectu avocare animos spectatorum ab audiendo Apollinis et Orestis colloquio. Quae sententia eo magis videtur probanda, quod similem scholiastae errorem deprehendimus v. 47, ad quem versum adnotata videmus, quae ad totius fabulae initium referenda esse apertissimum est, *εὕδει γυναικῶν*] *Α. ἐπὶ σκηνῆς φαίνεται τὸ μαντεῖον. Ἡ δὲ προφῆτις πρόεισιν ἐπικλήσεις, ὡς ἔθος, τῶν θεῶν ποιησομένη· ἀπροόπτως τε ἰδοῦσα τὰς Ἐριννύας κύκλῳ τοῦ Ὀρέστου καθευδούσας πάντα μηνύει τοῖς θεαταῖς.*

Pergimus ad eam machinam, quae praeter ceteras solo indicatur nomine machinae[2]). Cuius quidem apud Poll. Onomast. IV. 128 hanc habemus explicationem: *ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἥρωας τοὺς ἐν ἀέρα, Βελλεροφόντας ἢ Περσεῖς.* Videmus igitur, id potissimum ea machina effectum esse, ut in aere volantes conspicerentur Dii vel heroes, veluti in Aeschyli Prometheo Oceanides ad Prometheum, cuius vociferationes audiverunt, advolantes hac machina videntur usae esse v. 125. (Prometh.) *αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς*

Πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει.

(Chor.) *Μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἥδε τάξις*

Πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις

Προσέβα τόνδε πάγον. cf. v. 135.

(cf. Schol. ad v. 128. *Ταῦτα δέ φασιν ἀεροδρομοῦσαι διά τινος μηχανῆς*) et postquam aliquamdiu ex machina in aere suspensae cum Prometheo collocutae sunt in orchestram descendisse

---

[1]) De re scenica in Aeschyli Orestea p. 11.

[2]) Böttiger, deus ex machina in re scenica veterum illustratus. Opusc. p. 348. sqq. Schneider, das attische Theaterwesen p. 97 sqq.

v. 272. (Prom.)

Πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας
Ἀκούσαθ' κ. τ. λ.

v. 279 sqq. (Chor.)

Καὶ νῦν ἐλαφρῷ ποδὶ κραιπνόσυτον
Θᾶκον προλιποῦσ', αἰθέρα θ' ἁγνὸν
Πόρον οἰωνῶν ὀκριοέσσῃ
Χθονὶ τῇδε πελῶ.

Eiusdem machinarum generis videtur fuisse ea, qua Oceanus utitur, licet non eadem fuerit forma. Cum enim Pollux Bellerophontem tradat, Pegasi alis elatum, sustentatum fuisse illa machina, eadem gryphum, cuius auxilio advenit Oceanus, per aerem ductum esse consentaneum est

v. 284 sqq. (Oceanus.)

Ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
Λιαμειψάμενος πρός σε, Προμηθεῦ,
Τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν
Γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων.

v. 395. bestia illa nominatur *τετρασκελὴς οἰωνός.*

Neque aliam censeo adhibitam esse in Eumenidibus, ut Minerva subito posset introduci in proscaenium v. 375, quae ad Scamandri ripas, auditis Orestis precibus, celerrimo cursu dicit aegidis ope se advolasse

v. 375. (Min.)

Πρόσωθεν ἐξήκουσα κληδόνος βοήν κ. τ. λ.

v. 381. sqq.

Ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄρρυτον πόδα,
Πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος
Κώλοις ἀκμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον

Non enim curru eam advectam arbitror, quod O. Mueller statuendum esse dixerat propter v. 383. *πώλοις ἀκμαίοις κ. τ. λ.*, sed corrigendum, quod Wakefieldius proposuit, Hermannus[1]) atque Schoemannus[2]) probaverunt, *κώλοις.*

---

[1]) Opusc. VI. p. II. p. 176.

[2]) Des Aeschylos Eumeniden. Deutsch m. Einleitung u. Anmerkungen v. Schömann. Greifswald 1845. p. 212. 13. Quod vero dicit vir et de Aeschylo et de aliis multis antiquitatis partibus meritissimus: „Athene erscheint plötzlich wahrscheinlich aus dem Hintergrunde der Bühne hervortretend", id vix videtur esse probandum. Nam cum ipsa dicat se peregre advenire, non potuit ea,

Denique, ut breviter repetam quod sentio, eum huius machinae usum fuisse existimo, ut, quamvis diversissima fuerit forma, auxilio eius sive Deorum sive hominum per aerem advolantium aditus efficeretur. Quae quidem etiamsi praeter ceteras solo machinae nomine significata est, quoniam una omnium saepissime, opinor, ea in scaena est usurpata, tamen non sine suo quodam nomine videtur fuisse, sed proprie appelata esse ἐώρημα vel αἰώρημα[1]). Suid. v. ἐώρημα· ὁ Βελλεροφόντης διὰ τοῦ πηγάσου τοῦ πτερωτοῦ ἐπεθύμησεν εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνελθεῖν. καί φησιν Εὐριπίδης.

Ἄγ' ὦ φίλον μοι Πηγάσου ταχὺ πτερόν.

μετέωρος δὲ αἴρεται ἐπὶ μηχανῆς· τοῦτο δὲ καλεῖται ἐώρημα· ἐν αὐτῇ δὲ κατηγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας. (Schol. λαλοῦντας, quem sequitur Bernhardy.) Prorsus enim eadem huius machinae interpretatio, idemque ad rem explicandam Pegasi exemplum est additum, quod Pollux attulit in machinae descriptione. Neque ullo modo id potest obstare, quod idem singillatim de αἰώρα dicens eo nomine funes vocatos esse statuit, ex quibus suspensi fuerint, qui viderentur in aere volare. On. IV. 131. αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους, ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς. Nempe ut tota machina appelabatur αἰώρημα, sic funes recte nominari poterant αἰῶραι. Sin vero αἰώρας idem significare volumus, quod αἰῶρημα, ne hoc quidem potest offendere, quod Pollux praeter machinam nominavit αἰώρημα, siquidem, quae est huius scriptoris rei scaenicae inscientia, utroque vocabulo eandem rem appelari facillime eum potuit effugere.

Sequitur theologeum, i. e. logeum, quo in scena utuntur Dii, non ii quidem, qui ex coelo delapsi, cum hominibus in terra versantur (quibus non minus quam ceteris omnibus proscaenium ad agendum est datum) sed ii, qui quasi in suis sedibus in coelo versantes de coelo loquuntur[2]). Est igitur in editiori loco, in superiori parte scaenae exstructum. Cuius machinae in iis tragoe-

---

quae certa lex est tragoediae, nisi a latere ingredi. Venisse autem eam eodem habitu, quo in itinere fuerit, declarant ipsa illa: *Κώλοις ἁρμαίοις τόνδ' ἐπιζεύξασ' ὄχον.*

[1]) Cf. Geppert, die altgriechische Bühne p. 177. 178.

[2]) Falsissime igitur de theologeo iudicat Klausen in praef. ed. Orest. sect. I. p. XXI.

diis, quae nobis relictae sunt, non invenitur exemplum, attamen ea usum esse in Psychostasia Aeschylum diserte testatur Poll. Onom. IV. 130. *ἀπὸ δὲ τοῦ Θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται οἱ θεοὶ, ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ,* unde apparet, plures in eo quoque pulpito, ut in Iogeo, potuisse una versari.

De gerano (*γέρανος, grus, Kran*) quae traduntur obscura sunt. Hoc enim solum edocemur, eam ad onera tollenda fuisse aptam. Poll. IV. 130. *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά τί ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται ἡ Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τοῦ Μέμνονος,* qui locus ad eandem Aeschyli fabulam, quae psychostasia inscribitur, videtur referendus[1]). Idem fere Etym. Magn. p. 228. *γέρανος καὶ ὁ ἐν τῇ σκηνῇ ἅρπαξ κατεσκευασμένος ὑπὸ τοῦ μηχανοποιοῦ κ. τ. λ.*

Neque magis dilucida est ceraunoscopei descriptio, (Poll. Onom. IV. 130. *κεραυνοσκοπεῖον δὲ καὶ βροντεῖον τὸ μέν ἐστι περίακτος ὑψηλή· τὸ δὲ βροντεῖον κ. τ. λ.*) nisi quod ex nomine intellegimus, fulminis speciem eam machinam esse imitatam. Atque cum coniectura augurari, qualis ea fuerit, sit facillimum, certi quid explorare difficillimum, praestat tacere, quam inanium commentorum numerum augere. Id solum pro certo affirmare possumus, in Prometheo adhibitam esse illam machinam, sicuti testantur

vv. 1082. sqq. (Prometh.) *καὶ μὴν ἔργῳ κοὐκ ἔτι μύθῳ*
Χθὼν σεσάλευται·
Βρυχία δ' ἠχὼ παραμυκᾶται
Βροντῆς, ἕλικες δ' ἐκλάμπουσι
Στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν
Εἰλίσσουσι· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων
Πνεύματα πάντων, εἰς ἄλληλα
Στάσιν ἀντίπνουν [*ἀποδεικνύμενα*]·
Ξυντετάρακται δ' αἰθὴρ πόντῳ.

Contremiscere terra, coelum fulminibus flagrare, procellae stridere, mugire tonitrua, aer, mare, coelum, cuncta denique turbine misceri, ipse Prometheus cum saxo, cui illigatus est, in profundum ruere atque mergi. Ad quae perficienda omnia in scaena opus

[1]) G. Hermann., Opusc. VII. 354.

erat praeter ceraunoscopeum etiam bronteum et quae in Crameri anecdotis omissa sunt anapiesmata.

De bronteo non difficilis est quaestio. Est enim ea machina, qua imitabantur tonitrua. Quod quomodo factum sit, sic tradit Poll. Onom. IV. 130. *τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τὴν σκηνὴν ὄπισθεν, ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωκόμενοι κατὰ χαλκωμάτων* et accuratius etiam Suidas v. *βροντή· — ἔστι δὲ καὶ μηχάνημά τι, ὃ ἐκαλεῖτο βροντεῖον· ὑπὸ τὴν σκηνὴν δὲ ἦν ἀμφορεὺς ψηφῖδας ἔχων θαλαττίας, ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψῆφοι κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀπετέλουν ἐοικότα βροντῇ.* Cuius verba (omissis *ὑπὸ σκηνὴν*, quae significant „*post scaenam*“) sic interpretatur Bernardy: *Erat autem machina quaedam, βροντεῖον vocata, quae erat amphora calculos marinos continens; hi calculi in aereum lebetem immittebantur, in quo volutati strepitum tonitrui similem edebant.*

Minus certa de anapiesmatis sunt testimonia. Nihil enim superest, nisi Pollucis, cuius quam levis sit auctoritas saepius intellectum est, haec obscurissima explicatio. On. IV. 132. *τὰ δὲ ἀναπιέσματα, τὸ μέν ἐστιν ἐν τῇ σκηνῇ, ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἤ τι τοιοῦτον πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐρίννυες.* Erant autem sine dubio in hyposcaenio collocata, et duplex eorum videtur usus fuisse talis, ut aut sursum propulsa (id enim significat verbum *ἀναπιέζειν*) aliqua proscaenii parte quasi ex inferis adscenderent histriones, aut deorsum ea missa quasi terra haurirentur sive dii, sive homines, sive res qualescunque[1]). Quorum posterius factum videtur in Prometheo, cuius tragoediae extrema parte imis summa confusa cunctaque terrae gurgite inhiante immersa conspicimus. Alterum solebat fieri, ubi ex Orco in terram redire viderentur umbrae, veluti Clytaemnestrae in Eumenidibus

v. 94. sqq. (Clyt.)

Εὕδοιτ' ἄν, ὠή, καὶ καθευδουσῶν τί δεῖ;
Ἐγὼ δ' ὑφ' ὑμῶν ὧδ' ἀπητιμασμένη
Ἄλλοισιν ἐν νεκροῖσιν, ὧν μὲν ἔκτανον,
Ὄνειδος ἐν φθιτοῖσιν οὐκ ἐκλείπεται,
Αἰσχρῶς δ' ἁλῶμαι·

[1]) Cf. A. W. Schlegel, Ueber die scenische Anordnung des griechischen Theaters l. l. p. 285. 286.

et Darii in Persis

v. 670. sqq. (Dar.)

Λεύσσων δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας
Ταρβῶ, χοὰς δὲ πρευμενεῖς ἐδεξάμην.

(ubi Schol. *τὸ τοῦ Δαρείου εἴδωλον ἐξ ᾅδου ἀνελθὸν φησὶ πρὸς τοὺς Πέρσας*).

Eodem autem loco, quo anapiesmata esse diximus, etiam scalas quae Charontis vocantur, fuisse existimo, quae ita videntur cum anapiesmatis coniunctae, ut anapiesmatum ope aperto hyposcenio, per scalas illas, qui ex inferis venirent, adscenderent. Est enim nullo modo ferendum, quod O. Muellerus[1]) voluerat, eas sub scalis spectatorum fuisse, neque vero inter eas scalas fuisse credo, quibus proscaenium cum orchestra coniunctum erat, ut G. Hermannus[2]) statuerat. Immo ex hyposcaenio per eas ventum esse puto in proscaenium, totumque Pollucis locum, quo solo omnis huius rei disputatio firmatur (IV. 132. *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους κείμεναι τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσι*), depravatum esse iudicans, cum pro *κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους* legendum esse arbitrer *κατὰ τὰς τῶν εἰδώλων καθόδους* sic interpretor: *Charontis scalae sunt, ubi descendunt umbrae, per easque umbrae in proscaenium adscendunt.* Quae quidem sententia ut minime est accurata atque elegans, ita a tenui Pollucis ingenio nequaquam abhorret. Neque vero nimiae audaciae haec coniectura videtur posse coargui, quia ea librorum auctoritate nonnihil est comprobata, siquidem quem olim contuli codex Vindobonensis[3]) optimae notae pro *κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους* habet *κατὰ τὰς ἐκδωλίῳ καθόδους*. Quae si ita se habent, iam extrema omnium earum rerum, quae actorum usui scaenico inservirent, ex orchestra sublata est[4]).

---

[1]) Aeschylos Eumeniden. Griechisch und Deutsch p. 73.

[2]) Opuscul. T. VI. p. II. p. 134. „*κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους*“ heisst den Treppen zwischen den Sitzen gegenüber.

[3]) Cf. Nessel, Catalog. Manuscript. Graec. part. 4. p. 31. Cod. XLIV. fol.

[4]) [Cf. Philologischer Anzeiger IV. p. 508—517.]

DE ORCHESTRA EIUSQUE EXORNATIONE.

Orchestra, chori propria[1]), qualis antiquitus fuerit, supra indicatum est[2]). Erat enim locus ad saltandum accommodatus, in quo circa aram Bacchi (thymelen) ducebantur chori. Aeschyli vero aetate quomodo ea ad tragicorum comicorumque chororum usum sit instructa, quae orchestrae et scaenae fuerit ratio atque coniunctio magis impedita est quaestio. Et inferiori quidem loco orchestram constat sitam esse, quam proscaenium sive logeum (Phot. p. 351, 16. *ὀρχήστρα πρῶτον ἐκλήθη ἐν τῇ ἀγορᾷ, εἶτα καὶ τοῦ θεάτρου τὸ κάτω ἡμίκυκλον, οὗ καὶ οἱ χοροὶ ἤδον καὶ ὠρχοῦντο*), unde factum est, ut aditus per quos ab utraque parte in orchestram accedebatur, nominarentur *αἱ κάτω πάροδοι*, cum scaenae, ut supra vidimus, aditus appelarentur *αἱ ἄνω πάροδοι*[3]). Atque accuratius etiam Vitruvius nobis tradidit, decem vel duodecim pedibus orchestram fuisse humiliorem. (V. 7. *Eius logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim.*) Denique illud quoque scimus, per scalas adscensum esse ex orchestra in proscaenium. (Poll. Onomast. IV. 127. *εἰσελθόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσι.* Athen. Mechan. in Vett. Mathematic. opp. ed. Paris. p. 8. *Κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς.*) Maximas autem omnium difficultates creavit ipsa illa ara (thymele) Bacchi, circa quam antiquis temporibus saltatum fuisse diximus. Quae eo minus facile poterant expediri, quod omnis fere quae de hac re est disputatio uno nititur Suidae loco, qui idem in Etymologico Magno invenitur, nimium quantum depravato illo: *Σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα*[4]) *τοῦ θεάτρου· παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν*

[1]) Cf. Poll. Onomast. IV. 123. [2]) cf. p. 113. [3]) cf. p. 120. [4]) Herm. *χώρα.*

καὶ ἔνθεν τῆς μέσης[1]) [*χαλκᾶ κάγκελλα* haec solum habet Etym.] *καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω* [*σκηνὴ ἡ* haec non habet Suidas] *μετὰ τὴν σκηνὴν*[2]) *εὐθὺς καὶ τὰ παρασκήνια ἡ ὀρχήστρα*[3])· *αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ᾽ οὗ* (*ἀφ᾽ οὗ* Suid.) *θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι· εἶτα τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου* [*τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* haec non habet Suidas] *ὃ καλεῖται θυμέλη, παρὰ τὸ θύειν· μετὰ δὲ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

Hoc loco teste praeter Godofredum Hermannum ad unum fere omnes praeeunte O. Muellero thymelen existimarunt fuisse in media orchestra aram, in cuius gradibus constitissent et choreutae et tibicines et rhabdophori[4]), eamque aliter in aliis fabulis fuisse exornatam. G. Hermannus[5]) duplicem fuisse statuens orchestrae usum, thymelen ad cyclicos tantum choros pertinere existimans, a tragicis comicisque choris non totam orchestram, sed eam tantum partem usurpatam fuisse dixit, quae porrigeretur a proscaenio usque ad thymelen. Quam sententiam cum equidem essem amplexus[6]), in eaque thymele solos collocassem tibicines et rhabdophoros[7]), idem omnes thymelae vicissitudines persecutus, thymelen exposueram deinceps aram, orchestram, denique ipsam scaenam significasse. Aliam nuper viam iniit Fridericus Wieseler[8]) qui primum eo dissentit a prioribus illius loci interpretibus, quod orchestram, id quod non semel factum esse exemplis docet, pro logeo dictum esse censet, deinde quod rectius interpretatus verba: *τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* thymelen affirmavit pulpitum aliquod fuisse plane vacuum, at nunquam aram. Atque quemadmodum haud recte videtur iudicare, quod thymelen negat unquam fuisse aram, siquidem in dubium vocari vix potest, quin antiquitus in orchestra thymele fuerit ara, circa quam saltabant chori, sic omnino probandum videtur, quod thymelen pulpitum

---

[1]) Hm. *χώρας.* [2]) Hm. *σκευήν.* [3]) Hm. *εἶτα ἡ ὀρχήστρα, αὕτη δέ ἐστιν κ. τ. λ.*

[4]) Schol. Arist. Pac. v. 735. *ἦσαν δὲ ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινὲς, οἳ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν.*

[5]) Opuscula vol. VI. p. II 144. sqq. Neue Jenaische Litteraturzeitung 1843. Nr. 146. 147.

[6]) Disputationes scaenicae I. De thymele 1843. [Scaenica p. 19 sqq.]

[7]) Schol. Aristoph. Pac. v. 735.

[8]) Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Göttingen 1847

esse demonstravit[1]). Itaque sic iam mutandam esse arbitror, quam olim tuleram, sententiam, ut florente quidem arte dramatica nullam aram in orchestra fuisse concedam, sublataque ea, quae antea fuerat, thymelen nil significasse existimem, nisi orchestrae pulpitum[2]), in quo antiquissimis temporibus collocata fuerat ara, et in quo etiamtunc saltabant chori. Quae si recte sunt disputata, tandem aliquando habemus satis dignam, decoram, aptamque simplicitati Graecorum orchestram. Excipit enim proscaenium sive logeum media illa theatri pars, semicirculi formam habens, (Phot. p. 351. 16) orchestra sive conistra (Suid. *κονίστρα· τούτεστιν τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου*), in qua per scalas adscendebatur in pulpitum ad chororum usum exstructum (thymelen), quod pulpitum et ipsum scalarum ope cum proscaenio erat coniunctum. (Poll. Onom. IV. 127. Athen. Mechan. ed. Paris. p. 8.) Et in hoc quidem pulpito plano et vacuo neque ara neque alia ulla re impedito et choreutae optime poterant disponi, artificiosasque saltando nectere figuras, et tibicines, qui cum choris incedebant[3]), moderari saltantium cantus, et rhabdophori[4]), qui publice praeerant ordini servando, ita collocari, ut nullo modo turbarent chorum totiusque fabulae peractionem.

Sublata autem, quae tanto opere interpretes cruciavit, ara,

---

[1]) Accuratius haec omnia exposui Jahrbücher für Philologie 1847. vol. 51. p. 22 sqq. [Scaenica p. 85 sqq.]

[2]) Cf. p. 172. Not. 6. Duplicem sensum indicat: Poll. Onom. IV. 123. *ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη, εἴτε βῆμά τι οὖσα, εἴτε βωμός.* Cf. Jahrbücher für Philologie und Pädagogik p. 32. ubi omnino sic de thymele statuendum esse iudicavi: „Thymele war in den Anfängen der dramatischen Kunst ein Altar des Dionysos in der Orchestra, um welchen der Chor sich bewegte. Allmählich — verschwand der Opferaltar aus der [für den dramatischen Chor bestimmten] Orchestra; der Name Thymele aber blieb zur Bezeichnung des Gerüstes, auf welchem der Altar gestanden, und auf welchem nach wie vor der Chor seine Tänze aufführte. Endlich brauchte man das Wort überhaupt für jedes Gerüst, namentlich für die zu musikalischen oder dramatischen Aufführungen benutzten, woher es kam, dass im römischen Theater, in welchem die Orchestra den Senatoren eingeräumt worden war und seine frühere Bestimmung ganz verloren hatte, selbst die Scene mit dem Namen „Thymele" bezeichnet wurde."

[3]) Schol. Aristoph. Nubes 311. *εὐκελάδων τε χορῶν | προσηύλουν γὰρ τοῖς τραγικοῖς καὶ τοῖς κωμικοῖς, ἐπηύλουν δὲ προηγουμένως τοῖς κυκλίοις χοροῖς.* Schol. Arist. Pac. 530. [4]) cf. p. 160.

dissipatae simul sunt etiam variae illae, quibus eam induerunt, formae et mirabilia denique omnia illa commenta, quae cum nullo sint veterum testimonio firmata dolendum est tam mordicus a viris ingeniosissimis esse retenta. Nam nihil profecto unquam de talibus ornamentis a veteribus scriptoribus traditur, neque, ut de solis Aeschyli tragoediis loquar, thymele aut Agamemnonis tumulus fuit in Choephoris[2]) aut in Supplicibus atque in Agamemnone ara Deorum simulacris ornata[3]), aut plures circa eam in Agamemnone conspiciuntur arae flammis coruscantes, aut de alia quavis sive orchestrae sive thymelae exornatione, quae quidem ad scaenicum usum pertineat[4]), est cogitandum. Sed rectissime iam pridem Genellius[5]), quanquam ne ipse quidem sibi constat, nullam fuisse dicit orchestrae exornationem, sed quid quaque in fabula sibi velit, ex scaenae facie cognosci: „*Die Orchestra erhielt erst ihre Bedeutung durch ihre Beziehung auf die jedesmalige Scene. Stellte diese einen Palast dar, vor welchem dann das Logeion den Vorderplatz oder gleichsam die Terrasse bildete, so wurde die Orchestra zu einem öffentlichen Platz, worauf das Volk sich versammelte seine Anliegenheiten dem Herrscher vorzutragen. . . . . Eben so verhielt es sich mit jeder anderen Scene, ohne dass die Orchestra irgend einer besondern auszeichnenden Decoration bedurft hätte.*“

---

[1]) cf. p. 116. [2]) Droysen: „Die Thymele in der Orchestra ist durch einen Aschenkrug als Agamemnons Grab bezeichnet.“

[3]) O. Müller, Anhang z. d. Buche: Aeschylos Eumeniden p. 38: „wenn wir Alles zusammenfassen, so wird sich vielleicht die Vorstellung Beifall erwerben, dass in Aesch. Agamemnon die Thymele als die *κοινοβωμία* der Argivischen Agora ausgeschmückt und mit Bildern versehen war.“

[4]) Probe tenendum est, praeter scaenicum etiam alium fuisse orchestrae usum, in eaque, ut reliqua taceam, populi conciones esse habitas. Et in hunc quidem publicum usum statuis eam ornatam fuisse scimus, veluti Harmodii et Aristogitonis cf. Timaei lexic. *Ὀρχήστρα· τὸ τοῦ θεάτρου μέσον χωρίον καὶ τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν, ἔνθα Ἁρμοδίου καὶ Ἀριστογείτονος εἰκόνες.* Cf. Pausan. I. 21. [Neque minus si scaenicum usum exceperis aram servatam fuisse in orchestra probabile est.] [5]) Das Theater zu Athen. Leipzig und Berlin 1818. p. 71.

DE AESCHYLI RE SCAENICA.

PARS II.

(1851.)

GODOFREDI HERMANNI

MEMORIAE

SACRUM.

DE HISTRIONIBUS.

Absoluta, quae de scaena orchestraque Aeschyli instituta erat, quaestione, transimus iam ad alteram disputationis nostrae partem, qua de iis explicare propositum est[1]), per quos actae sunt fabulae, de histrionibus et choreutis.

DE NUMERO HISTRIONUM.

Ante Aeschylum unum inde a Thespidis temporibus fuisse histrionem, qui cum choro eiusque principe sermones sereret, supra est enarratum[2]). Exculta autem magis tragoediae forma summaque rei paulatim a chori canticis traducta ad histrionum sermones, (Aristot. poet. c. 4 § 16. *Αἰσχύλος τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε*), duo ab Aeschylo instituti sunt histriones ita, ut, cum antea chori dux haberet primarias partes, unicus ille Thespidis actor secundarias, iam alteri, qui ab Aeschylo additus est, histrioni tributus sit principatus, cui et chori dux et prior ille Thespidis histrio inservirent[3]). Qui quidem histrio, cui in singulis fabulis principes partes demandabantur, nominatus est *πρωταγωνιστής*,

---

[1]) Cf. P. I. p. 128.

[2]) Cf. pag. 122.

[3]) Brevis esse possum in hac re exponenda, quod plerasque omnes eius difficultates egregie expedivit C. F. Hermanni disputatio de distributione personarum inter histriones in tragoediis graecis. Marburgi 1840. p. 16 sqq. Cf. Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. 1843. p. 387 sqq.

alter *δευτεραγωνιστής*. Atque intra hos fines auctore Aeschylo substitit histrionum numerus, quem in prioribus certe, quae supersunt, fabulis nunquam eum excessisse mox videbimus. Sed quod egregie incohavit Aeschylus, qui alterum illum actorem quoniam in scaenam introduxit, ipsius dramatis recte habetur inventor, id scientissime perfecit Sophocles, qui tertio demum histrione adiuncto tragoediae formam iudicans perfici, tertio primus usus est actore, tritagonista. Sophoclis auctoritatem secutus est rursus Aeschylus ita, ut in extremis, quae ab eo doctae sunt, fabulis et ipsis terni inveniantur actores. Hoc si statuimus, quod ita esse doctissimi iam viderunt homines, sublata est simul, quae apud veteres reperitur, sententiarum discrepantia. Nam cum Aristoteles et Diogenes Laertius, idonei sane testes, Aeschylum alterum, Sophoclem tertium instituisse actorem recte referant (Arist. poet. c. 4. § 13. *καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.* Diogen. Laert. III. 56. *ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν — καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς*[1]), alii contra ipsum Aeschylum tertium quoque tradunt invenisse (Vita Aeschyli p. 159 ed. Ritter *τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς.* Themistii orat. XXVI. p. 382. ed. Dindorf *Θέσπις πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας*[2]). Facile enim fieri poterat, ut si quis minus accurate in rei scaenicae historiam inquireret, hoc quoque inventum in Aeschylum celeberrimum illum tot tantarumque rerum auctorem conferret, praesertim quem et ipsum in nonnullis tragoediis tribus actoribus usum esse videret[3]).

Atque cum probe intellegeret Aeschylus, quo maiores fierent actorum partes, eo plus in histrionum arte inesse momenti, antiquissimis temporibus ut ceteri poetae suae aetatis in suis ipse

---

[1]) Cf. Suid. *v. Σοφοκλῆς· — οὗτος πρῶτος τρισὶν ἐχρήσατο ὑποκριταῖς καὶ τῷ τριταγωνιστῇ.*

[2]) Cf. Cramer Anecdot. Paris. vol. I. p. 19. De Aeschyli re scaenica P. I p. 124.

[3]) De simili errore expositum est p. 142. sqq.

fabulis egit partes. Athen. I. 21. c. . . *ὑπεκρίνετο γοῦν* (Aeschylus) *μετὰ τοῦ εἰκότος τὰ δράματα.* Aristot. Rhetor. III. 1. *ὑπεκρίναντο αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.* Vita Sophocl. *πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνατο αὐτός.* Itaque, quemadmodum ante eum Thespis, Pratinas, Carcinus, Phrynichus, poetae, quod chori etiamtum erat principatus, maximam chori curam habuerunt, eamque ob rem, cum saltandi postissimum artem excolerent, nominati sunt saltatores (*ὀρχησταί*[1]), sic Aeschylus, non neglecta tamen, ut videbimus, saltatione, histrionum arti, cuius iam maior esse coepit vis atque auctoritas, summam impendit operam. Eorum autem, quos praeter se adhibuit, actorum nomina ad nos pervenerunt Mynisci Chalcidensis et Cleandri[2]). (Vita Aeschyli *ἐχρήσατο δὲ καὶ ὑποκριτῇ, πρῶτον μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα δὲ καὶ δεύτερον αὐτῷ προσῆψε Μυνίσκον τὸν Χαλκιδέα*). Quodsi quaeritur, quas partes illi susceperint, verisimile est, dum Aeschylus ipse actor prodiret in scaenam, solo Cleandro eum usum fuisse, eique modo primarias dedisse partes, modo secundarias, adiunctum autem esse Myniscum deuteragonistam eo tempore, quo Aeschylus Sophoclis exemplum secutus a scaena et ipse recesserit[3]). Nam tritagonistam alterutrum fuisse, vel eo haud probabile videtur, quod tertiarum partium actores aut nunquam aut non sine aliqua irrisione[4]) nominantur, Myniscum autem haud contemnendum fuisse actorem perspicue intellegitur ex Aristot. Poet. XXVII. 4. *ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότεροι τοὺς τοιούτους ὑστέρους αὐτῶν ᾠοντο ὑποκριτάς· ὡς*

---

[1]) Athen. I. 22. a. *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος* (*Καρκίνος* emendavit Bentleius de Phalar. p. 278 ed. Lips.) *Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοῖς βουλομένοις ὀρχεῖσθαι.*

[2]) De Oeagro non constat, utrum is Sophoclis an Aeschyli fuerit actor. Cf. Schol. Venet. Arist. Vesp. 564. 577.

[3]) Vita Sophocl. *πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν.* Qua venia quin postea etiam Aeschylus usus sit, dubitari vix potest.

[4]) Notissima sunt quae probra in tritagonistam Demosthenes passim. coniecit Cf. p. 133.

λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυνίσκος τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει. Nam etiamsi iniuria ita vituperavit Callipidem, non debuit omnino cum eo, qui clarissimus esset Sophoclis actor, se comparare, nisi si ipse in scaena eminuisset[1]). Accedit, quod non sibi (*ἑαυτῷ*) Myniscum adiunxisse narratur, sed Cleandro (*αὐτῷ*). Neque vero, cum hi soli duo eius nominentur actores, non recte videmur censere, nunquam fere aliis Aeschylum primarum secundarumque partium usum esse histrionibus. Nam cum necessarium esset, id quod sane difficillimum est, plures in singulis fabulis singulos histriones suscipere partes, easque non semel diversissimas, ita tantum ad aliquam perfectionem adduci poterat histrionum artificium, ut iisdem semper uteretur poeta, (dummodo illi ingenio satis valere viderentur), iisque magis magisque excolendis indefessam operam navaret. Postea vero, cum probata iam esset et recepta nova illa, cuius Aeschylus auctor fuit, tragoediae forma, atque florente poesi dramatica floreret etiam histrionum ars, iam neque ipsis poetis opus erat actorum vices explere, et actores sorte dati publice poetis tribuebantur. Atque ad posterius hoc tempus referendus est ille locus, quo de publica actorum distributione agitur Hesych., Suid., Phot. *ν. νεμήσεις ὑποκριτῶν· οἱ ποιηταὶ ἐλάμβανον τρεῖς ὑποκριτὰς κλήρῳ νεμηθέντας ὑποκρινομένους τὰ δράματα· ὧν ὁ νικήσας εἰς τοὔπιὸν ἄκριτος παρελαμβάνετο· ἔστιν οὖν οἷον διαιρέσεις·* unde cognoscimus, examine rite superato singulos actores, protagonistas, deuteragonistas, tritagonistas sorte singulis poetis esse distributos; eos vero histriones, qui in certaminibus scaenicis sive protagonistae, sive deuteragonistae, sive tritagonistae iam probati fuissent, sine examine postea in eorum, qui sorte distribuendi essent, actorum numerum esse receptos[2]). Non spectare autem hunc locum ad priores Aeschyli fabulas vel ex eo intellegitur, quod tres nominantur histriones. Posterioribus autem aetatis annis num ne Aeschylus quidem potuerit effugere recens illud inventum, cum nulla eius rei exstent documenta, obscurum est.

---

[1]) Cf. Plutarch. de gloria Atheniensium. 6 p. 348. E. F.

[2]) Rectissime ita interpretatus est C. Beer, über die Zahl der Schauspieler bei Aristophanes. Leipz. 1844. p. 7.

Constat igitur, ut iam quae dubia sunt a certis seiungamus, alterum ab Aeschylo introductum esse histrionem, qui primas totius fabulae partes susciperet, cum antea principatus fuisset chori; constat ipsum Aeschylum actorem in scaenam prodiise, constat instituto a Sophocle tertio actore ab Aeschylo quoque ternos adhibitos esse histriones. Quo vero luculentius appareat, quando Aeschylus a sua, quam primus iniit, ratione ad normam Sophocleam deflexerit, iuvat omnes eius fabulas deinceps persequi. Qua re illud quoque efficietur, ut argumento si non novo, at minus illo quidem hucusque usurpato comprobemus, quando omnino singulae Aeschyli fabulae videantur esse in scaena doctae. In qua disquisitione ne temere videamur vagari, hoc tenendum est, vix potuisse Sophoclem ceteris poetis talis mutationis auctorem existere, priusquam insigni quodam ingenii documento eam rei publicae probasset. Quapropter, cum sciamus primam eum victoriam viginti octo annos natum reportasse Ol. 77, 4 (46⁹/₈)[1]), hic terminus esto, ante quem tertium actorem non datum esse statuendum est.

Et in Persis quidem, quae tragoedia illustrissimum suppeditat antiquioris simpliciorisque formae exemplum, nulla potest esse dubitatio, quin duo tantum fuerint actores, sicuti clarissime id elucet ex tabula adscripta, quae nunquam plus duos histriones in scaena fuisse docet:

		Actorum numerus.
I.	Chorus solus v. 1—150 ed. Wellauer.	
II.	Atossa et Chorus v. 151—244	1.
III.	Atossa, Nuntius, Chorus v. 245—523 . .	2.
IV.	Chorus solus v. 524—589	0.
V.	Atossa, Chorus v. 590—666	1.
VI.	Atossa, Darii idolon, Chorus v. 667—828 .	2.
VII.	Atossa, Chorus v. 829—838	1.
VIII.	Chorus solus v. 839—872	0.
IX.	Xerxes et Chorus v. 873—1076	1.

Itaque a re scaenica nihil prorsus obstat, quominus causis

[1]) A. Schöll, Sophokles. Sein Leben und Wirken p. 31 sqq.

a Muellero et Bernhardio allatis assentientes eam Ol. 76, 4 in scaena actam esse censeamus.

Sequitur Prometheus, in quo haec est actorum distributio:

		Actorum numerus.
I.	Prometheus, Vulcanus, Robur. Vis v. 1—87 .	4.
II.	Prometheus solus v. 88—127	1.
III.	Prometheus et Chorus v. 128—283 . . .	1.
IV.	Prometheus, Oceanus, Chorus v. 284—396 .	2.
V.	Prometheus et Chorus v. 397 - 859 . . .	1.
VI.	Prometheus, Io, Chorus v. 860—888 . .	2.
VII.	Prometheus et Chorus v. 889—945 . . .	1.
VIII.	Prometheus, Mercurius, Chorus v. 946—1081	2.
IX.	Prometheus et Chorus v. 1082—1095 . .	1.

Quae quidem fabula maiores in hac re turbas excitavit. Nam cum simplicissima sit huius tragoediae compositio et fere nunquam plus duae in scaena inveniantur personae, mirum est, initio in scaenam prodire quattuor. Et quartae quidem personae difficultas facile potest superari. Nam cum Vis nihil prorsus loquatur, non illa quidem in actorum numerum potest referri. Est enim *κωφὸν* vel *κενὸν* quod dicitur *πρόσωπον*[1]), quae cum muta sint, histrionum nil habent nisi personam et vestem et habitum. (Hippocr. *Νόμος: ὁμοιότατοι γάρ εἰσιν οἱ τοιοίδε τοῖσι παρεισαγομένοις προσώποισιν ἐν τῇσι τραγῳδίῃσιν· ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί κ. τ. λ.* Cuius generis omnes sunt pedisequi, servi, quique denique regem, reginam, aliosve armati comitantur (*δορυφορήματα*[2]). Sed ne tres quidem, qui iam reliquuntur, actores ferre possunt ii, qui in primis Aeschyli fabulis hanc tragoediam fuisse censent[3]). Nam cum con-

---

[1]) Lucian Tox. c. 9. *ἀλλ' ἦν που φίλος δεηθεὶς τύχῃ, αἰτίκα μάλα, ὥσπερ τὰ ὀνείρατα, οἴχονται ὑμῖν ἐκ ποδῶν ἀποπτάμεναι αἱ πολλαὶ ἐκεῖναι τραγῳδίαι, τοῖς κενοῖς τούτοις καὶ κωφοῖς προσωπείοις ἐοικότας ὑμᾶς ἀπολιποῦσαι, ἃ διῃρημένα τὸ στόμα, καὶ παμμέγεθες κεχῃνότα, οὐδὲ τὸ σμικρότατον φθέγγεται.*

[2]) Schol. Lucian. quomodo histor. sit conscrib. c. 4. *δορυφόρημα, κενὸν προσωπεῖον.*

[3]) Schoemann, des Aeschylos gefesselter Prometheus p. 84. Franz,

stet[1]), non ante Ol. 77, 4. tertium institutum esse actorem, ii, qui Prometheum iam Ol. 75 doctum esse dicunt, aliter rem expedire sunt coacti. Itaque, cum non liceat contra veterum auctoritatem statuere, iam tum ternos in usu fuisse histriones, cum tamen tres actores in una simul scaena conspiciantur, Prometheus, Vulcanus, Robur, alii in prima illa scaena non ipsum Prometheum, sed tantum eius simulacrum in scaenam productum rupique affixum volunt[2]), alii tertium, qui in scaena versetur, actorem *παραχορήγημα* fuisse sibi persuadent[3]). Attamen neutrum probabile. Et simulacrum quidem Promethei in scaenam pro ipso Prometheo prodiisse, ita non possum credere, ut illud vel maxime cum a Graecorum natura tum vero ab histrionum arte alienum esse iudicem. Videlicet omnes, id quod ipsum vocabulum iudicat, actorum ars in agendo posita est, eoque imitatur, quae in tragoediis vel comoediis fiunt[3]). Simulacrum autem aliquod, etiamsi summa arte moveatur, agere non potest, siquidem agere dici nequit, quod vita ac ratione caret. Quapropter ne vilissimae quidem personae, nedum primariae cuiusdam vices machinae ope expleri posse videntur. Licet enim vultus actorum a spectatoribus vel propter nimium quod inter utrosque erat spatium vel propter larvarum usum non conspicerentur, nonne in ipso incessu permagna inerat vis, qua celsissimus ille Deus per totius fabulae decursum paene immobilis, dum liber erat, indicare quodammodo posset animi sui firmitatem et constantiam, itaque quasi corroborare antea spectantium pectora? Et hoc quidem unico in hac fabula adiumento Promethei actorem privatum esse

---

die Didaskalie zu Aeschylos Septem c. Thebas p. 6 eam tragoediam Ol. 75 doctam fuisse existimant.

[1]) cf. p. 169.

[2]) Welcker, Trilogie p. 30. G. Hermanni opusc. II. p. 146. C. F. Hermann, de distrib. pers. p. 60: „dubitari nequit, quin non modo *Βίας* persona quippe muta ab ejusmodi satellitiis acta sit, sed ipsius Promethei corpus quod affigeretur merum simulacrum fuerit, quod deinde demum idem histrio, qui modo Vulcani partes egisset, subrepserit ejusque ex ore sequentia pronuntiaverit."

[3]) E. Müller, Gesch. der Theorie d. Kunst bei den Alten. Breslau 1837. II. p. 19: „Die Schauspielkunst ist die Kunst, welche Handlungen durch Handelnde darstellt." Arist. Poet. c. 6. § 4. *πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν.*

censebimus, idque animum inducemus commisisse Aeschylum, qui cum ipse actor in scaenam prodiret, quantum hoc valeret, non poterat ignorare? Immo ut ad Promethei mores describendos aptissimum est, quod in hac prima scaena, dum Vis et Robur adsunt, silentem eum fecit Aeschylus, ita egregie eadem consultum est actori, quippe cui eximiam attulerit summae in ipso incessu prodendae artis. Et profecto Athenienses nonne gravaturos fuisse consentaneum est, si pro Prometheo, deo audacissimo, constantissimo, prima statim scaena conspexissent fragile aliquod simulacrum machinae cuiusdam adiumento adductum hominisque vel potius dei incessum misere mentientem? Ac ne quis solum sensum quendam meum in hac re tractanda secutum me esse opinetur, quo niti fere soleant, qui a natura aliquid abesse censeant, unum hic iuvat attulisse locum, ex quo perspicue intellegitur, incessum histrionis in gravioribus artis praesidiis esse habitum Plutarch. Demetr. c. 18. . . . *καθάπερ τραγικῶν ὑποκριτῶν ἅμα τῇ σκευῇ μεταβαλλόντων καὶ βάδισμα, καὶ φωνὴν, καὶ κατάκλισιν καὶ προσαγόρευσιν*[1]). Neque vero magis eandem ob causam cum iis possum sentire, si qui in hoc prima scaena non eundem, qui postea, histrionem Promethei partes egisse statuant, sed aliquem de eorum numero, qui muti sunt (*κενὰ πρόσωπα*). Nam etiamsi nihil loquitur Prometheus, tamen non putandus est nihil agere, sed summa potius opus erat actoris arte, ut solo corporis habitu, incessu, gestu talem se monstraret, qualem eum per totam tragoediam poeta voluisset.

Transimus ad eorum opinionem diiudicandam, qui cum propter tempus, quo hanc fabulam doctam esse fingunt, non possint concedere, tres ad eam agendam datos esse actores, ad parachoregematis auxilium confugiunt. De qua re priusquam singillatim disputemus, pauca praemittenda sunt de ipsa parachoregematum vi atque natura, de qua in diversissimas partes abierunt viri docti. Est autem solus fere locus, quo quid sit *παραχορήγημα* explicatur Polluc. Onomast. IV. 110. *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν*

[1]) Cf. Lucian. Piscator c. 31. *μήτε βαδίζων, μήτε φθεγγόμενος ἡρωϊκόν.*

ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο· καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου. Qui scriptor quam non indoneus sit testis, quam obscura impeditaque pleraque omnia sint, quae tradit, quanta denique in eo adhibenda sit cautio, quoniam nunquam fere affert, quod prorsus falsum, nunquam quod verum ex omni parte, saepe iam oblata est intellegendi facultas. Quid autem in hoc nostro loco insit veri, quid falsi, optime, opinor, poterimus iudicare, si in vocabulorum illorum originem atque vim paulo accuratius inquisiverimus. Nempe cum χορήγημα id significet, quod choregus lege suppeditare iubetur, παραχορήγημα non aliud potest esse, nisi id, quod excedens sumptus publice postulatos sponte a chorego suppeditatur. Qui sumptus extraordinarii num ad integrum aliquem chorum an ad singulos sive choreutas sive histriones exornandos facti sint, plane nihil videtur interesse, praesertim cum iam non sit dubium, quin, ut dati sunt publice ab archonte et chori et actores, ita sumptus fecerint choregi non solum choreutarum, sed etiam histrionum[1]).

De parascaenii vi et potestate priori huius disputationis parte[2]) satis est expositum. Comprobavimus enim docentes, qui in theatro scaenae sit locus, quid sit hyposcaenium, quid proscaenium, parascaenia esse loca ad utrumque scaenae latus sita. Iam facile fieri poterat, ut mutata deinceps vocabuli sententia parascaenia non solum loca illa significarent, sed etiam ea,

---

[1]) Hoc ita esse illustrissima testimonia probant Arist. Pac. v. 987 ubi histrio sacra facturus dicit χοὕτω τὸ πρόβατον τῷ χορηγῷ σώζεται, et Plutarch. Phoc. 19. καί ποτε θεωμένων καινοὺς τραγῳδοὺς Ἀθηναίων ὁ μὲν τραγῳδὸς εἰσιέναι μέλλων βασιλίδος πρόσωπον ἤτει [καὶ recte eiecit Fritzschius] κεκοσμημένας πολλὰς πολυτελῶς ὀπαδοὺς καὶ χορηγόν· καὶ μὴ παρέχοντος ἠγανάκτει καὶ κατεῖχε τὸ θέατρον οὐ βουλόμενος προελθεῖν. Ὁ δὲ χορηγὸς Μελάνθιος ὠθῶν αὐτὸν εἰς τὸ μέσον ἐβόα. τὴν Φωκίωνος οὐχ ὁρᾷς γυναῖκα προϊοῦσαν ἀεὶ μετὰ μιᾶς θεραπαινίδος κ. τ. λ., ubi tragicus histrio cum reginae partes sustinens maiorem flagitet satellitum numerum, choregus recusat, Phocionis ostendens uxorem, quae una comite usa in publicum prodeat. Egregie hoc, ut alia permulta, quae ad rem scaenicam pertinent, explicavit vir doctissimus F. V. Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 172.

[2]) p. 135.

quae iis locis agerentur sive a choro a singulis choreutis, sive ab actoribus. Est igitur παρασκήνιον, quidquid non in ipso proscaenio, sed in alterutro scaenae latere recitatur, canitur, agitur. Hoc si verum est, ut sane vix in dubitationem potest adduci, non iam mirabimur Pollucis interpretationem. Recte enim Pollux, si quis choreuta quarti histrionis partes ageret, παρασκήνιον hoc nominare potuit, dummodo ne is (omisit autem, quod gravissimum est) in scaena ipsa vel loqueretur vel caneret, sed a latere scaenae. Neque minus recte, ubi quartus quis histrio verba faceret, hoc parachoregema appellare potuit, quoniam sumptus in eum impensi a chorego nulla legis auctoritate flagitabantur, sed sponte suppeditabantur; sed tamen ea re erravit, quod nimis artis finibus circumscripta parachoregematis vi atque notione ad universum genus rettulit, quod singularum est fabularum. Quae cum ita sint, non possum equidem facere cum Godofredo Hermanno, qui illo Pollucis loco, quod plane inepta sint, quae tradat, transponenda esse iudicat παρασκήνιον et παραχορήγημα, ita ut pro παρασκήνιον legatur παραχορήγημα, pro παραχορήγημα legatur παρασκήνιον[1]).

Sed redeundum est ad Aeschylum, quaerendumque, num in Prometheo statuendum sit παραχορήγημα. Obstat primum id, quod in parachoregematis illa interpretatione de eo tempore agitur, quo iam tres publice instituti sunt actores, quartusque adhibendus est praeter normam inde a Sophocle fixam. Sed tamen id quidem levius videtur. Quemadmodum enim postea, cum tres exstabant actores, extra ordinem quartus addebatur, ita antea, cum bini publice dabantur, tertius propter fabulae necessitatem addi poterat; quamquam veterum, quae quidem nunc nota sint testimonia, tacent de eiusmodi parachoregematis genere. Verumenimvero multo magis res ipsa totiusque fabulae conformatio impedire videtur, quominus hoc loco tertium illum, quo opus erat, actorem παραχορήγημα fuisse concedamus. Sponte enim intellegitur, postquam lege certus quidam histrionum numerus constitutus est, quorum et instituendorum et exornandorum sumptus facerent choregi, non debuisse migrare eam poetas, nisi gra-

[1]) Jahrbücher für Philologie und Pädagogik LIV. 1. p. 1848.

vissima aliqua causa adductos. Num vero necessaria est hic tertia actoris persona? Nonne facillime omissa hac prima scaena initio tragoediae monstrare poterat Prometheum affixum iam saxo cum Vulcano colloquentem, simili modo, quo in Agamemnone non prodire in scaenam videmus custodem, sed in ipsa turri vigilantem? Quodsi noluit Aeschylus, si tres actores cum muta Bias persona incedentes in proscaenium fecit, luculentissime eo mihi quidem videtur comprobari, Promethei hanc fabulam eo demum tempore, quo iam terni lege instituti essent actores, id est, non ante Ol. 78 esse doctam.

In Supplicibus haec est histrionum chorique ratio:

		Actorum numerus.
I.	Chorus et Danaus v. 1—230	1.
II.	Rex, Danaus, Chorus v. 231—498 . . . . (Danaus tacet v. 321—498).	2.
III.	Rex et Chorus v. 499—518	1.
IV.	Chorus solus v. 519—594	0.
V.	Danaus et Chorus v. 595—756	1.
VI.	Chorus solus v. 757—815	0.
VII.	Praeco et Chorus v. 816—888	1.
VIII.	Praeco, rex, Chorus v. 889—931	2.
IX.	Rex et Chorus v. 932—952	1.
X.	Chorus solus v. 953—957	0.
XI.	Danaus et Chorus v. 958 usque ad finem	1.

Nusquam igitur in hac tragoedia plus duos videmus actores. Quamobrem, cum praeterea totius tragoediae compositio sit simplicissima et lyrica magis quam dramatica, cumque chori, ut antiquissimis temporibus, primariae sint partes, denique cum oratio minus sit magnifica, numerique minus artificiosi, quam in reliquis fere omnibus Aeschyli fabulis, adduci non possum, ut Boeckhio auctore[1]) Muellerus[2]), Passovius[3]) Schoemannus[4]) voluerunt propter historiae quaedam indicia, exeunte demum Ol. 79 eam doctam esse, immo omnibus his causis commotus in primis

---

[1]) Boeckh, graec. tragoed. princip. p 54.
[2]) O. Müller, des Aeschylos Eumeniden p. 122.
[3]) Passow, opusc. p. 4.
[4]) Schoemann, des Aeschylos gefesselter Prometheus p. 85.

eam tragoediis habendam, certoque multo ante Ol. 77 vel 78 scriptam esse arbitror[1]).

Sequantur Septem contra Thebas, in quibus haec invenitur actorum dispositio:

		Actorum numerus.
I.	Eteocles solus v. 1—38	1.
II.	Eteocles et nuntius v. 39—68	2.
III.	Eteocles solus v. 69—77	1.
IV.	Eteocles et Chorus v. 78—268	1.
V.	Chorus solus v. 269—356	0.
VI.	Eteocles, nuntius, Chorus v. 357—634	2.
VII.	Eteocles et Chorus v. 635—701	1.
VIII.	Chorus solus v. 702—773	0.
IX.	Nuntius et Chorus v. 774—803	1.
X.	Chorus solus v. 804—843	0.
XI.	Antigone, Ismene, Chorus v. 844—995	2.
XII.	Antigone, Ismene, Praeco, Chorus v. 996—1044	3.
XIII.	Antigone, Ismene (tacent), Chorus v. 1045 usque ad finem	2 (tacent).

Quam fabulam Ol. 78, 1. in scaenam delatam esse, non iam ambiguum, ex quo a Franzio reperta est in codice Mediceo haec didascalia[2]): *ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγένους* (Franz. *Θεαγενίδου*) *Ὀλυμπιάδι οη̄· ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδιπόδι, Ἑπτα ἐπὶ Θήβας, Σφιγγὶ σατυρικῇ· δεύτερος Ἀριστίων* (*Ἀριστίας* Franz) *Περσεῖ, Ταντάλῳ, Παλαισταῖς σατυρικοῖς τοῖς Πρατίνου πατρός· τρίτος Πολυφράσμων* (*Πολυφράδμων* Franz) *Λυκουργίᾳ τετραλογίᾳ.* Quod inventum ut multis rebus summi est pretii, ita nostrae quoque disquisitioni non mediocre adiumentum affert. Nam cum tres in hac tragoedia simul in scaena versentur actores, facile intellegitur, Aeschylum statim post primam, quam Sophocles reportaverat, victoriam (77, 4) et ipsum tribus actoribus usum esse (78, 1). Unde illud quoque efficitur, iam in iis fa-

---

[1]) Idem censuit A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst p. 104.

[2]) Die Didaskalie zu Aeschylos Septem contra Thebas. Berlin 1848.

bulis, quibus Sophocles primam sibi pararit victoriam, ternos adhibitos esse actores. Nimirum, quemadmodum Aeschylus in primis tragoediis suis unico Thespidis illi histrioni alterum adiecisse, eaque ipsa re ad excolendam tragoediam accommodatissima gloriam sibi peperisse videtur, sic Sophoclem, quod tribus demum actoribus adhibitis absolvi posse intellexit tragoediae formam, et aliis virtutibus et augendo potissimum actorum numero effecisse consentaneum est, ut victor ex primo certamine discederet[1]). Mutata est enim et exculta simul cum aucto histrionum numero etiam ipsius tragoediae compositio atque conformatio. Collaudata autem publice hac mutatione nihil erat, cur ea non et sanciretur publice et ab Aeschylo reciperetur. Quod autem C. F. Hermannus dixit[2]) tertiam ex tribus illis personis, quoniam praeconis esset, facile suscipi potuisse ab eo praecone, qui in certaminibus scaenicis adesse soleret, id priusquam idoneis quibusdam firmetur documentis, verendum est ne speciosius sit, quam verius.

Finem faciat Orestea, quam in extremis Aeschyli fabulis fuisse constat. In cuius trilogiae prima parte, quae Agamemnonis nomine est inscripta, haec est actionum disscriptio:

		Actorum numerus.
I.	Custos v. 1—39	1.
II.	Chorus solus v. 40—254	0.
III.	Clytaemnestra v. 255—488	1.
IV.	Clytaemnestra, Praeco, Chorus v. 489—598	2.
V.	Praeco et Chorus v. 599—666	1.
VI.	Chorus solus v. 667—756	0.
VII.	Agamemno, Cassandra (tacet), Chorus v. 757—828	2 (1 tacet).
VIII.	Agamemno, Cassandra (tacet), Clytaemnestra, Chorus v. 829—948 . . .	3 (1 tacet).
IX.	Cassandra (tacet) et Chorus v. 949—1004	1 (tacet).

[1]) De victoria illa prima a Sophocle reportata cf. Plut. Thes. c. 36. Cimon c. 8. Schöll, Sophokles. Sein Leben und Wirken p. 32 sqq.

[2]) Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. 1843. p. 412.

X. Cassandra (tacet), Clytaemnestra, Chorus v. 1005—1038 . . . . . 2 (1 tacet).
XI. Cassandra et Chorus v. 1039—1303 . 1.
XII. Chorus; Agamemno in aedibus regiis v. 1304—44 . . . . . 1 (in aedibus reg.)
XIII. Clytaemnestra et Chorus v. 1345—1558 1.
XIV. Clytaemnestra, Aegisthus, Chorus v. 1559—1673 . . . . . 2.

Semel in hac tragoedia tres histriones una in scaena versantur (VIII. v. 757—828), quo ipso loco, quod duo loquuntur, tertia Cassandra tacet, potest dubitari, num vere tres simul in scaenam prodierint actores, an Cassandrae partes tum quidem mutae personae (*κωφὸν πρόσωπον*), postea demum actori fuerint tributae. Sed haec tamen posterior sententia non magis videtur probanda, quam quae de simulacro illo Promethei partes tuente lata est. Nam ut taceam, ne potuisse quidem facile duos homines in eius vicibus explendis se excipere, quae semper in scaena maneret simulac cum Agamemnone ingressa est, ea profecto gravissima est causa, quod ad tacentis Cassandrae personam tenendam summo opus erat artifice. Nam cum eae sint Cassandrae in hac trilogia partes, ut quae futura sint ex peractis rebus vaticinata omnium, quae per has tres tragoedias porriguntur, rerum seriem spectatoribus portendat, primo statim eius ingressu actoris artificio significari necesse erat, quantum eius in tota fabula futurum esset momentum. Tantum autem abest, ut minoris sit artis, tacentis personae, praesertim si graviores sunt, partes tueri, ut nihil magis sit difficile. Nam et vocis et vultus ope destituto id agendum erat histrioni, ut solius corporis habitu et doloris et sanctitatis pleno omnium oculos in se converteret. Quapropter equidem haud dubito, quin unus ab initio usque ad finem Cassandrae personam habuerit. Quod si ita est, in hac prima trilogiae parte Aeschylus tribus usus est actoribus.

Venimus ad Choephoros, in quibus haec est dispositio:

Actorum numerus.

I. Orestes et Pylades (tacet) v. 1—21 . 2 (1 tacet).
II. Chorus, Orestes et Pylades paululum recedunt ita, ut adsint tamen in scaena v. 22—81 . . . . . 2 (tacent).

III.	Electra et Chorus. Orestes et Pylades ut II. v. 82—209	3 (2 tacent).
IV.	Electra, Orestes, Pylades (tacet), Chorus v. 210—577	3 (1 tacet).
V.	Chorus solus v. 578—641	0.
VI.	Orestes, Pylades (tacet), servus (in regia), Chorus v. 642—656 . . .	3 (1 tacet, 1 intus).
VII.	Orestes, Pylades (tacet), Clytaemnestra, Chorus v. 657—707	3 (1 tacet).
VIII.	Chorus solus v. 708—722	0.
IX.	Nutrix et Chorus v. 723—771 . .	1.
X.	Chorus solus v. 772—824	0.
XI.	Aegisthus et Chorus v. 825—841 . .	1.
XII.	Chorus; Aegisthus in regia v. 842—861	1 in regia.
XIII.	Servus et Chorus v. 862—871 . .	1.
XIV.	Servus, Clytaemnestra, Chorus v. 872—873	2.
XV.	Clytaemnestra et Chorus v. 874—878	1.
XVI.	Clytaemnestra, Orestes, Pylades, Chorus v. 878—918	3.
XVII.	Chorus solus v. 919—966	0.
XVIII.	Orestes (in eccyclemate) et Chorus v. 967—1058	1.
XIX.	Chorus solus v. 1059 usque ad finem.	

Videmus igitur in hac quoque tragoedia tres inveniri actores, sed non minus tamen raro quam in praegressa. Nam etsi quater terni simul in scaena versantur, uno solo loco omnes tres loquuntur.

In Eumenidibus denique sic chori histrionumque partes sunt disscriptae:

		Actorum numerus.
I.	Pythia v. 1—63	1.
II.	Apollo, Mercurius (tacet), Orestes v. 64—93	3 (1 tacet).
III.	Clytaemnestrae idolon et Chorus dormiens v. 94—134	1.
IV.	Chorus solus v. 135—169	0.
V.	Apollo et Chorus v. 170—225	1.
VI.	Orestes et Chorus v. 226—374	1.

VII. Orestes, Minerva, Chorus v. 375—467 . . . 2.
VIII. Orestes (tacet), Chorus v. 468—535 . . . 1 (tacet).
IX. Orestes, Minerva, Chorus v. 536—543 . . 2.
X. Orestes, Minerva, Apollo, Chorus v. 544—723 3.
XI. Orestes, Minerva, Chorus v. 724—747 . . . 2.
XII. Minerva, Chorus v. 748—986 . . . . . 1.
XIII. Chorus v. 987 usque ad finem.

Itaque ne hac quidem in tragoedia plus semel tres histriones in scaena loquentes inducuntur.

Restat, ut de aliquo Pollucis loco explicemus, qui ad hanc nostram Oresteam spectans virorum doctorum contentiones excitavit. Est autem is, de quo iam antea dictum est IV, 110[1]), cuius postremis verbis *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο* adduntur haec: *καὶ πεπρᾶχθαί φασιν αὐτὸ ἐν Ἀγαμέμνονι Αἰσχύλου.* Et de parachoregemate quid sentirem, supra est expositum. Nunc illud superest ut discernamus, de qua trilogiae parte Pollux cogitaverit. Nam in Agamemnonem illud non cadere, sed Agamemnonis nomen pro Orestea esse positum, iampridem est intellectum. Iam vero in Choephoris num quatuor in scaenam una prodiisse actores putandum est? In ea certe, quae a nobis proposita est, tabula nunquam quattuor simul inveniuntur actores. Sed tamen et Pollux de Choephoris videtur cogitasse, et e nostris non pauci eum recte ita statuisse censuerunt. Negarunt enim, cum servus discederet v. 873, manente Clytaemnestra, cumque paulo post v. 878 Orestes et Pylades prodirent, fieri potuisse, ut is, qui servi habuisset partes, idem Pyladis susciperet; nimis enim parvum temporis spatium intercedere, quam ut et vestem et personam mutaret; quapropter quattuor histriones adhibitos esse, quartique illas partes recte vocari *παραχορήγημα.* Quemadmodum vero Schol. ad Aesch. Choephor. v. 900 iudicat factum esse, *μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ δ' λέγωσι,* sic ex ipsa quinque illorum versuum (v. 873—78) natura colligimus, minus difficilem fuisse talem vestis personaeque mutationem, quam vulgo videatur. Quanta enim in his paucis verbis inest gravitas! quantus dolor, quantus horror,

[1]) Cf. p. 173.

quanta saevitia! Quis unquam sibi persuadebit, haec verba tot tamque diversis sensibus plena sine ulla respiratione, sine ulla haesitatione, uno tenore esse pronunciata? Aut omni artificio aetatis illius histriones caruisse putandi sunt, aut hanc opportunitatem Clytaemnestrae actorem non praetermissurum fuisse opinor, quominus singula deinceps ita exprimeret, ut haec omnia, quibus vix quidquam ad Clytaemnestrae mores depingendos est aptius, spectatoribus patefierent. Videte modo, quomodo singula se excipiant. Servus cum Aegisthi necem nuntiaturus diu frustra Clytaemnestram ex regia evocasset, prodit tandem regina rogatura, quae tantorum clamorum sit causa. Tum ille respondens

τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω

discedit. Quod cum audivisset Clytaemnestra primum dolore correpta

οἵ ἐγώ

exclamat; dein ex verbis eius quamvis obscurissimis, quid factum sit, divinans

ξυνῆκα τοὔπος ἐξ αἰνιγμάτων

iam poenae certitudine ac praesentia stupefacta:

δόλοις ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν

tandem aliquando horrore perculsa corruit animo, quae nunquam trepidaverat, et quasi ferrea aliquantisper haeret sceleris conscientia oppressa. Tacet, tacentque cum ipsa, credo, perterrefacti spectatorum animi. Tum vero quasi experrecta et ad constantiam denuo recipiens animum saevissima mulier, mortem defensura securim postulat,

Δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος·

ut aut victoriam reportet, aut et ipsa victa cadat. Haec si recte aguntur ita, ut diversissimae illae animi perturbationes, ut doloris, horroris, saevitiae indicia per intervalla deinceps appareant, vix tempus defuturum esse puto, quo is, qui servus fuerat, Pyladis vestimenta induat.

Attamen est profecto *παραχορήγημα* in Eumenidibus, sicuti recte testatur Schol. cod. Medic. v. 542 ed. Franz (v. 555 ed. Wellauer). *ἐν περιχωρήματι* (quod corruptum est ex *παραχορηγήματι*) *αὐτῷ εἰσιν οἱ Ἀρεοπαγῖται μηδαμοῦ διαλεγόμενοι.* Quae eadem verba egregie confirmant eam, quam de

parachoregemate tulimus, sententiam. Est enim *παραχορήγημα* quidquid sponte a chorego praeter legem offertur. Areopagitae praeter chorum extrema Eumenidum parte in scaenam prodeunt solemni Furiarum deductioni faces praeferentes. Itaque recte illi nominantur *παραχορήγημα*.

Et haec quidem hactenus. Demonstravimus autem, ternorum actorum usum ab Aeschylo receptum fuisse inde ab Ol. 78, 1, cum Septem contra Thebas, quos certo testimonio scimus Ol. 78, 1 esse doctos, tres habeant actores. Comprobavimus, Persas et Supplices, cum bini in iis inveniantur actores, non delatas esse in scaenam ante Ol. 77, 4. Persuasimus nobis — vellem etiam aliis! — Prometheum non minus quam Eumenides, cum tres in eo actores adhibeantur, ultimis aetatis annis, certe non ante Ol. 78 esse doctum. Invenimus denique, in Eumenidibus, quam trilogiam extremam fuisse iampridem constat, quarti actoris non exstare parachoregema, denique in omnibus omnino Aeschyli fabulis, in quibus terni sint actores, perrarum tertii actoris esse usum.

Quomodo vero inter singulos histriones distributae fuerint singulae partes, supervacuum videtur investigare, vel quod accuratissime in hanc rem inquisivit C. F. Hermannus, vel quod in hoc latissimo quasi coniecturarum campo perpauca possunt firmari. Quamvis enim arrideant permultae C. F. Hermanni opinationes, restant tamen non pauca, in quibus aut sibi ipse displiceat, aut aliis non satis possit placere. Itaque missis his rebus, in quibus vel sagacissimum ingenium errare necesse fuit, ea tantum constituamus, quae totius huius generis satis certa, quibus niti possimus, videantur esse fundamenta. Etenim protagonistis non tam longissimae quam gravissimae partes sunt commissae, quibus sustinendis summa opus erat arte, earumque, a quibus nomen tragoediae invenerunt, modo tales, quae eaedem essent summi in fabula momenti; deuteragonistis eorum, qui cum protagonistarum maxime essent coniuncti ita, ut sive adiuvantes sive adversantes moribus factisque suis protagonistarum tum mores tum facta illustrarent clariusque spectantium oculis proponerent; tritagonistis eorum, qui

sive reges sive servi sunt, non tam sua sponte morumque suorum proprietate, quam necessitate quadam extrinsecus allata ad implicandum vel explicandum tragoediae nodum conferrent. Atque cum plures singulis datae sint partes, non est, quod copiosius exponamus, non potuisse duas personas ab eodem actore expleri, nisi si satis temporis ad vestes mutandas esset datum.

DE ORNATU HISTRIONUM.

Ornatui histrionum diligentissimam Aeschylum operam navasse, uno ore qui de eius vita inventisque referunt omnes testantur veterum scriptores. Vita Aeschyli p. 154 ed. Ritter.. *πολὺ τοὺς πρὸ αὐτοῦ ὑπερῆρε κατά τε τὴν ποίησιν καὶ τὴν διάθεσιν τῆς σκηνῆς τήν τε λαμπρότητα τῆς χορηγίας καὶ τὴν σκευὴν τῶν ὑποκριτῶν κ. τ. λ.*[1]). In qua re explicanda cum non id mihi propositum sit, ut exponam, in singulis Aeschyli fabulis quali ornatu actores singuli induti in scaenam prodierint, sed id solum, quid Aeschylus tali tantaque cura maxime spectasse, et quemadmodum id, quod voluit, omnino effecisse videatur, optimo clarissimoque utimur duce Aristophane, qui in Ranis, postquam chorus Aeschylum, ut contra Euripidem diceret, his verbis evocavit:

v. 1004. 5.

ἀλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνὰ καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαῤῥῶν τὸν κρουνὸν ἀφίει·

ipsum Aeschylum et alia et haec loquentem facit:

v. 1062. 63.

κἄλλως εἰκὸς τοὺς ἡμιθέους τοῖς ῥήμασι μείζοσι χρῆσθαι·

καὶ γὰρ τοῖς ἱματίοις ἡμῶν χρῶνται πολὺ σεμνοτέροισιν.

Non enim temere, vel ut spectatorum oculos praestringeret et a tragoediae gravitate ad res leviores converteret, spectaculorum

---

[1]) cf. de Aeschyli re scaen. p. 123 sqq.

pulchritudinem ac speciem auxit, sed non ignorans, haud parvam in scaenica adornatione[1]) inesse vim, id potissimum egit, ut ornatus histrionum aptus esset magnificentiae eorum, qui in scaenam prodirent. Erant enim fere dii, deae, heroes, vel denique summi civitatum principes, quibus in tragoediis suis primas partes solebat committere. Quorum ut orationem supra vulgi orationem efferendam esse censuit, sic ampliorem eorum voluit esse habitum. Quod ut efficeret, et grandiores amplioresque histriones et decentiores venustioresque reddere conatus est[2]). Philostrat. vit. Apollon. VI. 11. p. 244. Olear. *ἐνθυμηθεὶς δὲ (Αἰσχύλος) καὶ τὴν τέχνην ὡς προσφυᾶ τῷ μεγαλείῳ μᾶλλον ἢ τῷ καταβεβλημένῳ τε καὶ ὑπὸ πόδα σκευοποιΐας μὲν ἥψατο εἰκασμένης τοῖς τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἀνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν, ἐσθήμασί τε πρῶτος ἐκόσμησεν ἃ πρόσφορον ἥρωσί τε καὶ ἡρωΐσιν ἡσθῆσθαι*[3]). Bekker. Anecdot. p. 746. *ἐπιδεικνύμενοι (οἱ τραγικοὶ) δὲ τῶν ἡρώων ὥσανεὶ τὰ αὐτῶν πρόσωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας, δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωϊκὰ, ἐμβάδας ἐφόρουν καὶ ἱμάτια ποδήρη.*

Et decor quidem ornatus maxime cernitur in vestium formositate, quas persimiles fuisse sacerdotum refert Athen. I 21. e. *Καὶ Αἰσχύλος δὲ οὐ μόνον ἐξεῦρε τὴν τῆς στολῆς εὐπρέπειαν καὶ σεμνότητα, ἣν ζηλώσαντες οἱ ἱεροφάνται καὶ δᾳδοῦχοι ἀμφιέννυνται, ἀλλὰ καὶ πολλὰ σχήματα ὀρχηστικὰ αὐτὸς ἐξευρίσκων ἀνεδίδου τοῖς χορευταῖς.* In quo loco non sine causa offendit Fritzschius[4]) et ante eum Lobeckius[5]), quod vix credibile sit, sacerdotes histrionum imitatos esse vestimenta, immo videantur histriones sumpsisse a sacerdotibus vestes venustas, decoras, rerumque et

---

[1]) *ὄψις, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος.* Cf. Arist. Poet. 6. De Aeschyli re scaenica p.

[2]) [Cf. Julius Sommerbrodt, das altgriechische Theater p. 40.]

[3]) Cf. Philostr. vitae soph. I. 9. 1. p. 492. Olear. De Aeschyli re scaenica p. 123 sq.

[4]) Ad Arist. Ran. p. 1062.

[5]) Aglaophamus T. I. p. 84.

personarum gravitati maxime idoneas. Quod cum rectissime sit observatum, vehementer placet, quam Fritzschius proposuit, emendatio, pro ἣν ζηλώσαντες legens ζηλώσας ἣν οἱ ἱεροφάνται καὶ δαδοῦχοι ἀμφιέννυνται. Sunt autem ἱεροφάντης et δαδοῦχος duo ex principibus Eleusiniorum sacrorum ministris. Quamobrem haud improbabile est, quod Lobeckius significavit, pertinere huc narratiunculam illam, ut solet, nimium quantum amplificatam, qua Aeschylo crimini datum fuisse traditur, quod ex Eleusiniis arcana quaedam (ἀπόῤῥητα) divulgasset. Cuius rei vestigium indicat Aristot. Eth. Nicomach. III. 2. illustrans, quid sit per imprudentiam peccare: Ἅπαντα μὲν οὖν ταῦτα (quid quis fecerit, et quo consilio et qua ratione) οὐδεὶς ἂν ἀγνοήσειε· δῆλον δὲ, ὡς οὐδὲ τὸν πράττοντα· πῶς γὰρ ἑαυτόν γε; ὃ δὲ πράττει, ἀγνοήσειεν ἄν τις, οἷον λέγοντές φασιν ἐκπεσεῖν αὐτοῖς, ἢ οὐκ εἰδέναι, ὅτι ἀπόῤῥητα ἦν, ὥσπερ Αἰσχύλος τὰ μυστικά. Quod vestigium nimis cupide secuti sunt interpretes. Nam si hoc ad decreta quaedam et placita hierophantarum de natura deorum esset referendum, ut permulti et ex veteribus et ex nostris scriptoribus explorasse sibi visi sunt, vix credibile est, Aeschylum aut voluisse aut potuisse se excusare dicentem, ἀπόῤῥητα ea esse, quae traderet, se nescire, toto theatro exclamante adeoque saeviente, ut vix mortem effugere[1]) posset. Etenim quae vulgo notae erant doctrinae, quomodo eas Aeschylo occultas fuisse consentaneum est? Atenimvero si praeter caerimoniarum quarundam pompam vestimentorum potissimum similitudinem ab Eleusiniis petitam in causa fuisse statuimus, cur in ipsum multitudinis ira exardesceret, neque abhorret illud a vulgi natura, et Aeschylus recte contra dicere poterat, ignorasse se, talia ex Eleusiniorum cultu in scaenam transferri nefas esse. Quamquam vix dubium est, quin tota haec res a veteribus scriptoribus mirifice sit aucta atque depravata.

[1]) Cf. Eustratius ad Aristot. l. l. p. 40. A. *Δοκεῖ Αἰσχύλος λέγειν μυστικά τινα ἔν τε ταῖς Τοξοτίσι καὶ Ἰερείαις καὶ ἐν Ἰφιγενείᾳ καὶ ἐν Οἰδιπόδι· ἐν γὰρ τούτοις πᾶσι περὶ Δήμητρος λέγων τῶν μυστικωτέρων περιεργότερον ἅπτεσθαι δοκεῖ. Λέγει δὲ περὶ Αἰσχύλου καὶ Ἡρακλείδης ὡς κινδυνεύοντος ἐπὶ σκηνῆς ἀναιρεθῆναι ἐπὶ τῷ τῶν μυστικῶν προφέρειν τινὰ δοκεῖν, εἰ μὴ προαισθόμενος ἐπὶ τὸν τοῦ Διονύσου κατέφυγε βωμὸν, καὶ Ἀρεοπαγιτῶν αὐτὸν παραιτησαμένων, ὡς ὀφείλοντα κριθῆναι πρῶτον, ἐδόκει ὑπαχθῆναι εἰς δικαστήριον.* Lobeck, Aglaopham. p. 77.

Iam vero priusquam pergamus investigare, quales illae fuerint vestes, id probe tenendum est, duplex esse omnino apud Graecos vestimentorum genus, alterum tunicarum (*ἔνδυμα, χιτὼν*), quae ipsum corpus tegerent, alterum eorum, quae togarum instar tunicis superiniiciebantur (*ἐπίβλημα, περίβλημα, ἱμάτιον Ἑλληνικόν*)[1]). Atque cum non possit esse nostri instituti, in omnes eorum formas inquirere, ex utroque genere eas tantum seligamus, quae potissimae videantur, quibusque ii maxime usi sunt, quorum gravitati inprimis ornatu cultuque consultum esse voluit Aeschylus, dii, deae, heroes, vates, reges, reginae, civitatum principes[2]). Quod si ex animi sententia successerit, satis perspicue, opinor, apparere poterit, quanto opere quantoque iudicio Aeschylus auxerit scaenicorum spectaculorum decus atque magnificentiam. Verum haec omnia vehementer vereor ne parum dilucide proponi possint sine iis praesidiis, quae artium monumenta suppeditent. Quorum quo paucioribus mihi uti licuit, eo vehementius doleo, nondum in publicum editum esse, quod opus propediem de rerum scaenicarum monumentis proditurum ante hos quatuor annos promisit Fr. Wieseler[3]). Sed quo verius sentio, quam non possint haec, quae dedi, explere virorum doctorum exspectationem, quippe quae ne meae quidem satisfaciant, eo magis ii, qui lautioribus praesidiis gaudent, velim, his ipsis, quae paulo obscuriora esse necesse est, excitentur, ut aliquando exoptatam ipsi afferant lucem[4]). Equidem, si quid his auxiliis orbatus efficere potui, id potissimum volui, ut non tam

---

[1]) Cf. W. A. Becker, Charikles T. II. p. 309 sqq. K. O. Müller, Handb. der Archaeologie der Kunst p. 466 sqq. De discrimine, quod inter *ἔνδυμα* et *περίβλημα* intercedit cf. Hesych. *v. ἐξωμίς: χιτὼν ὁμοῦ καὶ ἱμάτιον· τὴν γὰρ ἑκατέρου χρείαν παρεῖχεν· καὶ χιτῶνος μὲν διὰ τὸ ζώννυσθαι· ἱματίου δὲ ὅτι τὸ ἕτερον μέρος ἀνεβάλλετο· παρ' ὃ καὶ οἱ κωμικοὶ ὁτὲ μὲν ἔνδυθι, ὁτὲ δὲ περιβαλοῦ.* Cf. p. 000 not. 4.

[2]) Praeiit in his rebus exponendis viam vir clarissimus F. G. Schoene, de personarum in Euripidis Bacchabus habitu scenico. Lipsiae 1831.

[3]) Fr. Wieseler, das Satyrspiel in „Göttinger Studien. II. 1847." saepius laudat opus suum mox edendum „Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern," quod hucusque editum non est. [Prodiit a. 1851.]

[4]) [Cf. Wieseleri censuram huius capitis in „Göttingische gelehrte Anzeigen 1852" p. 1879 sqq.]

augerem nimiam, qua laboratur, rerum molem, sed electas quasdam ex ista tanta farragine res praecipuas, quae perspicue ad Aeschyli tragoedias pertinent, ita explicarem, ut qui sequuntur, in eo tamquam certo fundamento insistere possent.

Sequimur autem auctoritatem Cramer. Anecdot. Paris. vol. I. p. 19. *Εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν ἐκκυκλήματα καὶ περιάκτους ... καί που καὶ ξυστίδας καὶ βατραχίδας, καὶ πρόσωπα καὶ κοθόρνους, καὶ ταυτὶ τὰ ποικίλα σύρματά τε, καὶ καλύπτραν καὶ κόλπωμα, καὶ παράπηχυ καὶ ἀργηνὸν* (corrig. *ἀγρηνὸν*) *κ. τ. λ.*[1]), ita, ut quae hic Aeschylo tribuuntur, comparemus cum Pollucis aliorumque, quae de his rebus traduntur, testimoniis.

Constat igitur apud Graecos id vestimentorum genus, quod corpus tegeret, quoque et viri et feminae uterentur, vocatum esse *ἔνδυμα*. Eaeque tunicae antiquissimis temporibus apud Athenienses quidem Ionum illae longae linteae fuerunt, diversae a brevioribus laneis Doriensium, unda iam ab Homero Iones appellati sunt *ἑλκεχίτωνες*[2]). Poll. Onom. IV. 71. *Ἐκ δὲ λίνου λινοῦς χιτὼν, ὃν Ἀθηναῖοι ἐφόρουν ποδήρη καὶ αὖθις Ἴωνες.* Quo quidem tunicae genere (quod postea demum brevior illa Doriensium tunica excepit) Aeschyli tempore opulentiores esse usos, ut ceteros locos praetereamus, luculentissime demonstrat Eustath. ad Il. XIII. 685. p. 954, 47. *μέχρι γάρ, φασὶ, τῆς Περικλέους στρατηγίας ποδήρεις εἶχον χιτῶνας, φοροῦντες καὶ τέττιγας.*[3]) Neque vero dubium est, quin haec tunica talaris (id enim significat *ποδήρης*), multo magis honesta profecto atque decora, quam brevior illa, ab Aeschylo histrionibus sit data. Bekk. Anecd. p. 746. *ἔμβαδας ἐφόρουν καὶ ἱμάτια ποδήρη.* Lucian. Jov. tragoed. c. 41. in histrionum vestibus nominantur *χιτῶνες ποδήρεις.*

Sed interest tamen aliquid inter vulgarem, qua tunc utebantur,

---

[1]) Cf. p. 124.

[2]) Hom. Il. XIII. 685.

[3]) [Cf. Thucyd. I. 6. *καὶ οἱ πρεσβύτεροι αὐτοῖς τῶν εὐδαιμόνων διὰ τὸ ἁβροδίαιτον οὐ πολὺς χρόνος ἐπειδὴ χιτῶνάς τά λινοῦς ἐπαύσαντο φοροῦντες καὶ χρυσῶν τεττίγων ἐνέρσει κ. τ. λ.*]

tunicam et eam, quam tragici histriones in scaena habebant. Nominatur enim tunica illa tragica *ποικίλον*. Poll. Onom. IV. 115. *καὶ ἐσθῆτες μὲν τραγικαὶ ποικίλον: οὕτω γὰρ ἐκαλεῖτο ὁ χιτών·* quod genus eos certe qui Deorum vel principum partes susceperant usurpasse, manifeste comprobant Poll. On. IV. 116 *κόλπωμα, ὃ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδέδυντο οἱ Ἀτρεῖς καὶ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι.* Poll. On. VII. 47. *τὸ δὲ ποικίλον Διονύσου χιτὼν Βακχικός* [Wieseler *βαλιὸς*][1]). Quid autem fuerit discriminis, ex ipsius vocabuli significatione facile intellegitur. Est enim *ποικίλον* vestis non vulgaris, sed distincta et ornata floribus, stellis, animalibus, aliis rebus ipsi artificiose intextis. Hesych. *ποικίλον, ἱμάτιον ζωγραφητόν* [Phot. *ποικίλον· τὸ Διονυσιακὸν ἱμάτιον οὕτως ἔλεγον.* Bekk. Anecd. p. 289, 22. *ποικίλον . . . λέγεται δὲ καὶ τὸ Διονυσιακὸν ἱμάτιον*]. Plato Civit. VIII. 557. c. commemoratur *ἱμάτιον ποικίλον πᾶσιν ἄνθεσι πεποικιλμένον*[2]). Eodem referendum videtur Poll. Onom. VII. 55. *ὁ δὲ κατάστικτος χιτὼν ἐστιν ὁ ἔχων ζῶα ἢ ἄνθη ἐνυφασμένα* Phot. *κατάστικτον χιτωνίσκου γένος.* Quae ornamenta saepius fuisse aurea et alii docent et Lucianus Menipp. 16. *ἤδη δὲ πέρας ἔχοντος τοῦ δράματος, ἀποδυσάμενος ἕκαστος αὐτῶν τὴν χρυσόπαστον ἐκείνην ἐσθῆτα καὶ τὸ προσωπεῖον ἀποθέμενος κ. τ. λ.*

Praeterea tales erant saepe illae tunicae, ut non solum usque ad talos descenderent, sed fluentes in ipso solo traherentur humumque quasi verrerent (*συρτός χιτών, σύρμα*). Cramer Anecd. l. l. Poll. Onom. IV. 67. *σύρμα δέ ἐστι τραγικὸν φόρημα ἐπισυρόμενον.* Quas quidem viris feminisque communes fuisse, si minus graecarum quidem litterarum fide at artis quibusdam indiciis satis probatur[3]). Purpuream tunicam propriam feminarum nominat Poll.

---

[1]) Cf. Hor. art. poet. 278. *Post hunc personae pallaeque repertor honestae Aeschylus.* — Isidor. Origg. 19. 25. 2. *quadram pallam muliebris vestis deductam usque ad vestigia, quae affixis in ordinem gemmis micat.*

[2]) Etsi non improbabile est, *ἱμάτιον* et *χιτών* non semel esse temere commutata, nihil obstat, quominus etiam himatia, quae sensu proprio idem significant quod *περίβλημα, ποικίλα* id est eo modo ornata fuisse credamus, ut supra exposuimus.

[3]) [Cf. Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens. Tab. XIII. 2.]

Onom. IV. 118. *γυναικείας δὲ (σκευῆς) συρτὸς πορφυροῦς, παράπηχυ λευκὸν, τῆς βασιλευούσης· τῆς δὲ ἐν συμφορᾷ ὁ μὲν συρτὸς μέλας, τὸ δὲ ἐπίβλημα γλαυκὸν ἢ μήλινον.* Romanorum autem poetae promiscue eas feminis virisque tribuunt, veluti Iuvenal. satir. VIII. 229. *longum tu pone Thyestae syrma vel Antigones, seu personam Melanippes.* Martial. XII. 95.

Transtulit ad tragicos se nostra Thalia cothurnos:
Aptasti longum tu quoque syrma tibi[1]).

Aliud endymatum tragicorum genus est eorum, quae vocantur *ξυστίδες*[2]). De quo genere rectissime primus iudicavit Becker[3]). Nam cum variae sint grammaticorum interpretationes plus minus accuratae plus minus diversae, quorum alii eas dicunt tragicas vestes, alii adiiciunt talares eas esse tunicas, easque feminarum proprias[4]), alii omissa vi atque potestate tragicos reges iis usos esse statuunt[5]), alii tenues quasdam vestes ita nominari volunt[6]),

---

[1]) Quod vero Becker (Charikles II. p. 328), duce Photio (Lexic. p. 346. *Ὀρθοστάδιοι· οἱ στατοὶ χιτῶνες· οἱ γὰρ συρόμενοι συρτοί*) negat, syrmata talia fuisse vestimenta, quae per solum traherentur, syrtos statuens tum demum vocatas esse illas tunicas talares, cum nondum essent cinctae, id eo magis offendit, quod ipse statuit, *ὀρθοστάδιον* vestem non differre videri ab ea, quae vocatur *συμμετρία*, *συμμετρία* autem aperte hac ipsa re discernitur a syrmate, quod est tunica talaris sine syrmate Hesych. *συμμετρία, ἔνδυμα γυναικεῖον ποδῆρες, οὐκ ἔχον σύρμα.* Poll. Onom. VII. 54. *καὶ ἡ συμμετρία χιτών ἐστι ποδήρης, ἐς τε τοὺς ἀστραγάλους καθήκων.* Accedit, quod si sibi opponuntur *χιτ. ὀρθοστάδιοι* et *συρτοί*, syrtum autem indicat ita nominatum esse, antequam cinctus esset, orthostadium necesse esset significare chitonem illum cingulo instructum. Cui rursus adversatur id, quod aperte *ὀρθοστάδιος* nominatur Poll. IV. 49 *ὁ οὐ ζωννυμένος.*

[2]) Cf. Cramer Anecdot. Paris. I. l. p.

[3]) Cf. Becker, Charikles. T. II, p. 351.

[4]) Tim. Lexic. Platon. ed. Ruhnken. *ξυστίδες· ποδήρη ἐνδύματα.* Harpocrat. p. 134. *ξυστίς· γυναικεῖόν τι ἔνδυμά ἐστιν.* Lexic. Rhetor. auctor in Tim. ed. Ruhnk. p. 188. *ξυστίς· χιτὼν ποδήρης γυναικεῖος· οἱ δὲ τραγικὸν ἔνδυμα ἐσκευοποιημένον καὶ ἔχον ἐπιπόρπημα. . . ἰδίως δὲ τὸ τῶν τραγῳδῶν ἔνδυμα.*

[5]) Schol. ad Aristoph. Nubes 70, *χρῶνται δὲ αὐνῷ καὶ οἱ τραγικοὶ βασιλεῖς.*

[6]) Lexic. Rhetor. auctor in Tim. ed. Ruhnken . . *οἱ δὲ τὸ λεπτὸν παρὰ τὸ ξύεσθαι.*

alii chlamydes comicas eas fuisse[1]), alii croceas vestes[2]), alii vel in epiblematum numerum eas referunt[3]), Beckerus probe intellexit, non tam formam hoc vocabulum designare certi cuiusdam vestimentorum generis, quam naturam. Aliter enim nullo modo innumerarum illa explicationum discrepantia expediri potest. Namque omnio vestes sunt tenuissimi fili, pellucidae, quas et in epiblematum et in endymatum numero fuisse, ut per se patet, ita Pollucis documento indicatum est, Onomast. VII. 48. 49. *κοινὰ δὲ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν . . ξυστόν, ξυστίς, ἔνδυμά τε δμοῦ καὶ περίβλημα καὶ χιτών.* Quod si omnes tenuiores vestes eo nomine significantur, non mirum, quod multi feminarum proprium illud vestimentorum genus censuerunt, quamquam, ut Pollux manifeste testatur, non minus a viris ea usurpata sunt.

Et hae quidem vestes fere omnium actorum cum qui feminarum tum qui virorum partes habebant erant communes. Maior autem varietas est eorum, quae tunicae illi superiniiciebantur, quaeque idcirco nominantur *ἐπιβλήματα*. Quae cum sint innumera[4]), ea tantum iuvat enumerare, quae propria referuntur esse tragoediae, singularumque in tragoedia personarum. Ac de xystide, quae non minus in epiblematum quam in endymatum numero habetur, iam supra expositum est. Memoratur autem praeter xystides primum aliquod genus, quod vatum maxime perhibetur fuisse proprium: *ἀγρηνόν*[5]). Quod quale fuerit, satis dilucide describit Poll. Onomast. IV. 116. *τὰ δὲ ἐπιβλήματα — ἀγρηνόν· τὸ δ' ἦν πλέγμα ἐξ ἐρίων δικτυῶδες περὶ πᾶν τὸ σῶμα, ὃ Τειρεσίας ἐπεβάλλετο ἢ τις ἄλλος μάντις.* Est igitur vestis lanea, reticuli instar texta, non superiori tantum corporis parti, sed toti corpori supra tunicam (*ἔνδυμα, χιτών*) iniecta[6]).

---

[1]) Tim. Lexic. Platon. . . . *οἱ δὲ χλαμύδας κωμικάς φασιν.*

[2]) Schol. Ms. Theocr. in Bibl. Genev. ad eid. II. 74. . . . *οἱ δὲ κροκωτὸν ἱμάτιον, ὃ οἱ ἡνίοχοι φέρουσι.*

[3]) Poll. IV. 116. *τὰ δὲ ἐπιβλήματα ξυστίς κ. τ. λ.*

[4]) Cf. Becker, Charikles. T. II. p. 319 sqq.

[5]) Cf. Cramer Anecdot. Paris. ubi corrigendum est *ἀργηνόν* in *ἀγρηνόν*.

[6]) Eiusmodi videtur esse Cassandrae illa vestis Aesch. Agamem. v. 1242. 43.

Ἰδοὺ δ' Ἀπόλλων αὐτὸς ἐκδύων ἐμὲ
Χρηστηρίαν ἔσθῆτ' κ. τ. λ.

Eadem fere est Etym. Magni interpretatio: *Ἄγρηνόν ποικίλον* [rectius *πλεκτὸν* Wieseler] *ἐρεοῦν δικτυοειδές καὶ ἔνδυμα δέ ποιον*, eo tamen discrimine, (— nisi si minus accurate hoc dictum esse malumus), quod etiam endyma fuisse dicit, Pollux l. l. epiblematis tantum adnumerat, quocum consentit Hesychius *ἄγρηνον δικτυοειδὲς, ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες τῷ Διονύσῳ*. Haec vero differentia videtur posse tolli, si statuimus, *ἀγρηνόν* endyma vocatum esse, quod tunicarum more indueretur, periblema, quod non ut chiton ipsum corpus tegeret, sed semper supra alteram quandam vestem indueretur. Phavorin. . . . *καὶ ἔνδυμα ποιόν, ὃ περιτίθενται οἱ βακχεύοντες τῷ Διονύσῳ*.

Alio periblematis genere, quod nominatur *κόλπωμα*, reges potissimum utebantur, sicuti indicat Poll. Onom. IV. 116. *Κόλπωμα, ὃ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδέδυντο οἱ Ἀτρεῖς καὶ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι*.

Παράπηχυ quod vocatur, reginis tributum invenimus Poll. Onomast. IV. 118 *γυναικείας δὲ σκευῆς . . . παράπηχυ λευκὸν τῆς βασιλευούσης*. VII. 53. *τὸ δὲ παράπηχυ ἱμάτιον ἦν τι λευκὸν, πῆχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον*. Erat igitur pallium purpureis utrimque clavis ornatum[1]).

Capiti feminarum superiniiciebatur *καλύπτρα*, quae et ipsa in Aeschyli inventis numeratur. Cramer Anecdot. Paris. l. l. Poll. Onom. IV. p. 116. *τὰ δὲ ἐπιβλήματα . . . . καλύπτρα*.

Praeterea autem vastissimum illud chlaenarum (*χλαῖνα*) et chlamydum (*χλαμύς*) genus, prout res ferret, in usu fuisse, vix est, quod adiiciamus.

Iam vero etiam colorum varietate venustati atque dignitati vestium prospectum est. A colore nomen invenerunt *βατραχίς* (Cramer anecd. Paris. l. l.) a Polluce Onom. IV. 116 in epiblematum numero relata, vestis coloris viridis, qualis est ranarum[2]); *φοινικίς* Poll. Onom. IV. 116. punicea vestis,

---

[1]) Cf. Hesych. *παράπηχυ, ἱμάτιον τὸ παρ' ἑκάτερον μέρος ἔχον πορφύραν*.

[2]) *βατραχίς* virorum vestimentum memoratur Poll. Onom. IV. *αἱ δὲ ἀπὸ χρωμάτων ἐσθῆτες καλούμεναι ἁλουργίς — βατραχίς· αὗται μὲν ἀνδρῶν*.

κροκωτός crocea (Poll. IV. 117. ὁ δὲ κροκωτὸς ἱμάτιον), quae tum feminis, tum qui ad feminarum habitum proxime accedit Baccho tribuitur (Poll. VII. 56. γυναικῶν δὲ κροκωτὸς, κροκώτιον. IV. 117. Διόνυσος δὲ αὐτῷ ἐχρῆτο Schol. ad Arist. Ran. 45. Διονυσιακὸν φόρημα ὁ κροκωτός[2]). Schol. ad Arist. Thesmoph. v. 945. Κροκωτὸς εἶδος χιτῶνος καὶ ἐνδύματος ἐγκυκλίου. Albi coloris vestimenti supra facta est mentio. Aliorum autem colorum a Polluce afferuntur vestes IV. 118. oleagini (ὀμφάκινος) melini (μήλινος)[3]). Nigras vestes miserorum fuisse tum ibidem testatur Pollux[4]), tum saepius ex ipsis Aeschyli tragoediis cognoscitur[5]). Utebantur igitur omnes histriones talari tunica, acu picta vel auro coloribusve distincta, cui superiniiciebatur aliquod pallium. Et cum unum fere esset tunicarum genus, quo et feminae et viri uterentur, magnus numerus epiblematum, facile fieri potuit, ut abiecto periblemate et mutata larva multas deinceps partes singuli actores in una eademque tragoedia tueri possent.

Et haec quidem omnia quae persecuti sumus propemodum ad decorem et venustatem ornatus spectant. Quaerendum nunc est, quomodo etiam grandiores histriones facti sint, ut amplitudo eorum non nimis abhorreret a Deorum magnorumque heroum similitudine, quos in scaenam produxit Aeschylus. Idque ad unum fere omnes veteres testes, inprimis altioribus quibusdam calceis effectum esse, qui fere vel ὀκρίβαντες vel ἐμβάται vel κόθορνοι nominantur. Cramer. Anecd. Par. l. l. inter ea, quae ab

---

[2]) Schoene de personar. in Eurip. Bacch. habitu scaenico p. 25 croceum illud suspicatur fuisse vestimentum, quod super tunicam (χιτῶνα) induerent histriones. Athen. V. 198. c. . . . ἐπὶ δὲ ταύτης ἐπῆν ἄγαλμα Διονύσου δεκάπηχυ σπένδον ἐκ καρχησίου χρυσοῦ, χιτῶνα πορφυροῦν ἔχον διάπεζον, καὶ ἐπ' αὐτοῦ κροκωτὸν διαφανῆ· περιεβέβλητο δὲ ἱμάτιον πορφυροῦν χρυσοποίκιλον.

[3]) Cf. Becker II. p. 352 sqq.

[4]) Poll. Onom. IV. 118. γυναικείας δὲ συρτὸς πορφυροῦς. τῆς δ' ἐν συμφορᾷ ὁ μὲν συρτὸς μέλας, τὸ δ' ἐπίβλημα γλαυκὸν ἢ μήλινον.

[5]) Choreutarum inprimis nigrae memorantur vestes, Choephororum Eumenidum, ut suo loco videbimus.

Aeschylo inventa sunt, nominantur cothurni. Philostr. vitae Sophist. I. 9. 1. p. 495. ed. Olear ... *ἐσθῆτί τε αὐτὴν* (tragoediam) *κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ κ. τ. λ.* Philostr. vita Apollon. VI. 11. p. 244. Olear ... *σκευοποιΐας μὲν ἥψαιο εἰκασμένης καὶ τῶν ἡρώων εἴδεσιν, ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἀνεβίβασεν, ὡς ἴσα ἐκείνοις βαίνοιεν.* Horat. Art. poet. 278—80.

Post hunc (*Thesp.*) *personae pallaeque repertor honestae*
Aeschylus, et modicis instravit pulpita tignis,
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.

Quales vero illi altiores calcei fuerint, non satis liquet. Nihil enim scimus, nisi eos altos fuisse (*ὑποδήματα ὑψηλά* Luc. Anach. c. 23), quadratos (Etym. Magn. p. 524. 40. *κόθορνος γυναικεῖον ὑπόδημα τετράγωνον τὸ σχῆμα, ἁρμόζον ἀμφοτέροις τοῖς ποσί*) eosdemque, id quod minoris est momenti in salsissima illa habitus tragici irrisione Lucian. Gall. c. 26. ponderosos (*βαρέα*), deinde tales, ut utrique pedes feminarum non minus quam virorum essent apti. Schol. Arist. Eccl. v. 346 *κόθορνος εἶδος ὑποδήματος, ἁρμόζον ἀμφοτέροις ποσί*[1]). Cramer Anecdot. Oxon. V. III. p. 350. Schol. ad Tzetz. Chiliad. *κόθορνος εἶδος ὑποδήματος προσφυὴς ἀριστερῷ καὶ δεξιῷ ποδὶ, καὶ γυναιξὶν καὶ ἄνδρασιν.* Isidor. origg. XIX. 34. *cothurni sunt, quibus calciabantur tragoedi, qui in theatro dicturi erant, et alta intonantique voce carmina cantaturi. Est enim calceamentum, in modum crepidarum, quo heroes utebantur, sed tale est, ut in dextro et laevo conveniat pede.* Denique venatorum proprii referuntur cothurni. Serv. Virg. Aen. I. 361. *cothurni iam calceamenta etiam venatoria, crura quoque vincientia, quorum quivis utrique aptus est pedi.* [Nusquam vero, quod probe tenendum est, cothurni ubi accuratius forma eorum describitur in altioribus calceamentis numerantur.]

Et in diiudicanda hac re obscurissima adhuc neque novissimis Wieseleri[2]) curis satis expedita, ea placet via uti, ut inqui-

[1]) Non dissentit Pollux Onomast. VII. 90, qui Theramenem enarrat nominatum esse cothurnum, quod utrique in republica parti faverit. Eodem referendum est proverbium *εὐμεταβολώτερος κοθόρνου.*

[2]) Wieseler, das Satyrspiel in „Göttinger Studien" 1847. 72. sqq.

ramus, quales cothurni fuerint quique iis usi sint iis temporibus, quae Aeschyli aetati maxime sunt propinqua. Facile enim potuit antiquam cothurnorum formam alia atque alia deinceps excipere. Est autem Herodoti aliquo loco VI. 125 satis dilucida cothurnorum descriptio. Ubi cum narretur Croesus permisisse Alcmaeoni, ut quantum semel colligens posset asportare ex thesauro suo auferret, is, quo plura posset auferre, traditur non solum maximam induisse tunicam, sed etiam largissimos cothurnos, itaque et reliqua omnia vestimenta ipsumque capillum, et tibias surasque auro implevisse. Patet igitur ex hoc loco, non in eorum calceamentorum numero tum quidem cothurnos fuisse, quae sub planta pedis ligarentur, (quae proprie nominantur *ὑποδήματα*), sed eorum, quae pedem ipsum cum sura tibiaque tegerent. Itaque similes sunt iis venatorum calceis, quos Pollux nominat cavos Onom. V. 18. *Ὑποδήματα κοῖλα, εἰς μέσην τὴν κνήμην ἀνήκοντα, δεσμῷ ἀκριβεῖ περιεσταλμένα.* cf. VII. 84.

Qui vero ea aetate usi sint cothurnis, et num verum sit, quod fere statuunt, Aeschylum cothurnum histrionibus suis dedisse, digito quodammodo monstrat Aristophanes Ran. 45 seqq., ubi Hercules, cum conspiciat ridiculum Dionysi habitum, vix se continens exclamat:

ἀλλ᾽ οὐχ οἷός τ᾽ εἶμ᾽ ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων
ὁρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνηλθέτην;

Miratur igitur pellem leoninam coniunctam cum crocoto, cothurnum cum clava. Quid igitur? Si cothurnus tum fuisset tragicorum histrionum vel omnium vel deorum certe et heroum calceamentum, nulla profecto causa esset, cur quis miraretur, eundem, qui cothurno uteretur, habere clavam. Recordaretur enim facile, eodem modo in tragica scaena ipsum Herculem incedere. At enimvero ut *κροκωτόν* vestem fuisse accepimus feminarum[1]), sic cothurnum verisimile est ea aetate fuisse si non solarum mulierum proprium, at certe delicatiorum sive deorum qualis Bacchus est, sive hominum[2]), quippe qui imitari solerent feminarum luxu-

---

[1]) Cf. p. 192.

[2]) Ex Plutarch. de Pythiae oraculis c. 24. p. 495. T. I. ed. Paris. cothurnos opulentiorum fuisse intellegitur.

riam atque mollitiem. Quod si statuimus, planissima est horum verborum sententia. Ideo enim non convenit crocea vestis cum clava, quod illa feminarum est, haec fortissimi viri quasi quoddam insigne.

Quid vero? Negabimusne omnino Aeschyli histriones usos esse cothurnis? Minime illud quidem, at hoc plane non concedimus, omnes histriones habuisse cothurnos. Neque enim Aeschylus id voluisse videtur, ut omnes uterentur una eademque certa calceamentorum forma, sed aliud nihil spectasse, nisi ut altioribus calceamentis uterentur, inprimis dii, deae, heroes, quo maiores apparerent, non neglecta tamen aetatis, morum, omnium denique conditionum ac fortunarum ratione, in quibus singuli histriones versantur. Veluti aliis servi, aliis reges, reginae, aliis nuntii in itinere, aliis alii utebantur. Itaque omnes quidem histrionum calceos altiores fuisse censeo vulgaribus, at non omnes illos altiores calceos fuisse cothurnos. Quae sententia eo comprobatur, quod Suidas Aeschylum tradit *ἀρβύλας*, auctor vitae Sophocl. Sophoclem *κρηπῖδας* invenisse, quae et ipsae numerantur in altioribus illis histrionum calceis. Suidas v. *Αἰσχύλος· οὗτος πρῶτος εὗρε προσωπεῖα καὶ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγῳδοὺς καὶ ταῖς ἀρβύλαις*[1]) *τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις κεχρῆσθαι.* Vita Sophocl. *Σάτυρος δέ φησιν, ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησε· φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος, τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐφευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί . . .* Anecd. gr. Bekker p. 237. 19. *κρηπίς: εἶδος ὑποδήματος ἀνδρικοῦ ὑψηλὰ ἔχοντος τὰ κατατύματα*[2]). Unde id certe efficitur, plura fuisse genera calceamentorum, quibus uterentur histriones, falsumque esse, quod ab omnibus fere hucusque retentum est, omnino altiora illa calceamenta, quae Aeschylus omnibus histrionibus tragicis dedit, fuisse cothurnos.

Sed quod tandem est commune nomen totius generis, quod Aeschylum primum usurpasse ad unum omnes commemorant?

---

[1]) Cf. Aesch. Agam. 918. *ὑπαί τις ἀρβύλην λύοι τάχος.* — Invenitur etiam *εὐμαρίς.* Pors. 651. *κροκόβαπτον ποδὸς εὐμαρὶν ἀείρων.*

[2]) Cf. Plutarch. praecept. gerend. reipubl. c. 16 p. 993. T. II. ed. Paris.

Vestigium indicat dux ille unus omnium maxime et perpetuus in re saaenica et obscurus, Pollux. Tradit enim Onom. IV. 115. *καὶ τὰ ὑποδήματα κόθορνοι μὲν τὰ τραγικὰ καὶ ἐμβάδες· ἐμβάται δὲ τὰ κωμικά.* Vix enim dubium est, quin, ut ipsa vox docet, *ἐμβάται* vel *ἐμβάδες*[1]) universi calceamentorum generis, cothurni peculiaris cuiusdam nomen contineant. Nam primum quidem manifeste hoc testatur Schol. Lucian. epist. Saturn. c. 19. *ἐμβάται· τὰ ξύλα, ἃ ἐμβάλλουσιν ὑπὸ τοὺς πόδας, ἵνα φανῶσι μακρότεροι.* Deinde eo confirmatur, quod apud omnes prosae orationis scriptores, ubi de tragicorum histrionum ornatu agitur, rarissime cothurni nominantur, semper fere *ἐμβάται*, nonnunquam, ubi cothurni inveniuntur, pro embatis male ii sunt intrusi. Cuius rei satis est hoc loco pauca attulisse exempla. Lucianus Gall. c. 26 ridiculum esse dicit ingens histrionis tragici corpus, in nimiam quandam magnitudinem auctum, maxime ubi is in scaena prolabatur, ita ut facile appareat et ceterarum rerum inanis fulgor et calceamentorum deformitas, a iusta mensura abhorrens: *τῶν ἐμβάδων τὴν ὑπόδεσιν ἀμορφοτάτην καὶ οὐχὶ κατὰ λόγον τοῦ ποδός,* ubi duo codices (Paris. 3011 et Gorlicensis) habent *κοθόρνων.* Lucian. Iov. tragoed. 41 in tragico apparatu nominat . . . *καὶ τοὺς ἐμβάτας* (Gorlicensis *τοὺς ἐμβάδας*). Lucian. quomodo historia sit conscribenda c. 22. *ὥστε τὸ πρᾶγμα ἐοικὸς εἶναι τραγῳδῷ τὸν ἕτερον μὲν πόδα ἐπ' ἐμβάτου ὑψηλοῦ ἐμβεβηκότι, θατέρῳ δὲ σάνδαλον ὑποδεδεμένῳ.* Liban. c. Aristid. de saltat. ed. Reiske vol. III. p. 385. *τραγῳδοὺς δὲ ποιεῖ βραχυτέρους· ἐπειδήπερ ἐμβάτας ἀναβάντες ἐμηχανήσαντο τοὺς ἄλλους ὑπεραίρειν.* Bekk. Anecdot. p. 746. *ἐπιδεικνύμενοι δὲ (οἱ τραγικοὶ) τῶν ἡρώων ὡσανεὶ τὰ αὐτῶν πρόσωπα, πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας, δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἡρωϊκὰ ἐμβάδας ἐφόρουν*

---

[1]) Omittamus hoc loco discernere, quae sit *ἐμβάδων* et *ἐμβατῶν* differentia. Nam *ἐμβάτας* comicorum *ἐμβάδας* tragicorum histrionum fuisse, ut Pollux et alii statuunt, vel *ἐμβάδας* comicorum, *ἐμβάτας* tragicorum ut Ammonius vult p. 49 (*ἐμβάδες*) *καὶ ἔμβατα* (legd. *ἐμβάται*) *διαφέρει· ἐμβάδες μὲν γὰρ καὶ τὰ κωμικὰ ὑποδήματα, ἔμβατα* (*ἐμβάται*) *δὲ τὰ τραγικά*, nemo quisquam mihi persuadebit.

καὶ ἱμάτια ποδήρη. Sunt autem ἐμβάται vel ἐμβάδες, quae nostrorum calceorum vel caligarum more induuntur; Etym. Magn. 333. 54. ἐμβάδες· εἶδος ὑποδήματος ἀπὸ τοῦ ἐμβαίνειν τοὺς πόδας· Schol. Lucian. Rhetor. praecept. c. 15. ἐμβάδες· τὰ ὑφ' ἡμῶν καλίγια caligae), oppositae illae soleis vel sandalis, quae antiquissimis temporibus fere sola erant in usu (πέδιλα), et, cum subligarentur, suo nomine appellantur ὑποδήματα. Verum hoc vocabulum cum latius paulatim patere coepisset, postea abiecta propria potestate de omnibus calceis, quantumvis illi diversissimi essent ab antiquiori illo genere, promiscue est usurpatum.

Restant alia quaedam, quibus auctam esse scimus histrionum magnitudinem effectumque, ut, cum calcei excederent vulgarium altitudinem, ab aucta illa magnitudine non abhorrerent reliquae corporis rationes. Atque in his primum commemoro σωμάτιον, de quo Photius: σωμάτια· τὰ ἀναπλάσματα, οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσιν αὐτοὺς· οὕτως Πλάτων. Minus accurate: Poll. Onom. IV. 115. universum histrionis tragici apparatum ita nominatum esse dicit: καὶ σκευὴ μὲν ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή· ἡ δ' αὐτὴ καὶ σωμάτιον ἐκαλεῖτο[1]). [Poll. Onom. II. 235. σωμάτιον vel σωματεῖον ἡ τῶν ὑποκριτῶν σκευή]. Atenimvero, si comparamus Lucian. Iov. tragoed. 41. τοὺς ἐμβάτας καὶ τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ χλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ σωμάτια καὶ τἄλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν cum vitae Aeschyli auctore ed. Ritter p. 159. τούς τε ὑποκριτὰς χειρῖσι, (ita recte emendavit Ritter) σκεπάσας καὶ τῷ σώματι (Ritter σύρματι; Westermannus, Vit. script. p. 121 et Wieseler rectius, ut videtur, σωματίῳ) ὀγκώσας et cum Lucian. de saltat. c. 27. ἐῶ λέγειν προστερνίδια καὶ προγαστρίδια προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενος, ὡς μὴ τοῦ μήκους ἡ ἀρρυθμία ἐν λεπτῷ μᾶλλον ἐλέγχοιτο, non errare videmur statuentes, σωμάτιον non ipsas tragoedorum vestes significare, sed pulvinos quosdam vestibus subiectos, quibus crassius evaderet corpus eoque modo altitudini con-

[1]) [Cf. infra: Ueber das Somation der griechischen Schauspieler].

venientius. Minus autem perspicuum est, quid intersit inter *σωμάτιον, προγαστρίδιον, προστερνίδιον*, nisi si hoc existimamus, fuisse *προγαστρίδιον* et *προστερνίδιον* eas partes somatii, quae ventrem et pectus tegerent.

Obscuriora sunt, quae de manuum quibusdam tegumentis (*χειρῖδες*) traduntur. Sunt enim, qui eas, quae in ornatu histrionum referuntur Lucian. Iov. tragoed. c. 41. (Cf. Vita Aeschyli), manuum quasi quasdam accessiones fuisse contendant [1]), quibus brachia longiora crassioraque facta auctae corporis magnitudini ac crassitudini responderent. Contra manicas eas fuisse aperte testatur schol. Lucian. Iov. trag. c. 41.[2]) *χειρῖδας δὲ τὰ κοινῶς λεγόμενα μανίκια* (manicae). Idem significare eas videmus Xenophontis loco Cyropaed. VIII. 3. 13. (Cyrus) *εἶχε καὶ διάδημα περὶ τῇ τιάρᾳ· καὶ οἱ συγγενεῖς δὲ αὐτοῦ τὸ αὐτὸ δὴ τοῦτο σημεῖον εἶχον καὶ νῦν τὸ αὐτὸ τοῦτο ἔχουσι· τὰς δὲ χεῖρας ἔξω τῶν χειρίδων εἶχε.* Et potuit sane longis largisque manicis non minus quam longioribus quibusdam digitalibus effici, ut augeri videretur brachiorum amplitudo eoque modo non nimis abhorrere a reliquis corporis rationibus. Sed difficultatem tamen praebet Chrysostomi locus homil. VIII in Timoth. VI p. 457. d. *τὰς δὲ χειρῖδας* (sic legendum pro *χεῖρας*) *καθάπερ οἱ τραγῳδοὶ οὕτω μετ' ἀκριβείας ἐνδιδύσκουσι, ὥστε νομίζειν προσπεφυκέναι μᾶλλον αὐταῖς* (virginibus). Ex quo intellegitur, non tam largas fuisse illas tragoedorum manicas quam angustas adeo, ut ipsam brachiorum manuumque formam exprimerent (tricots). Sed utut hoc est, quamquam nondum satis de earum natura et forma constat, id tamen tenendum, et ipsas *χειρῖδας* illas in iis rebus fuisse, quae ad augendam tragoediae gravitatem et dignitatem adhiberentur (*οἷς — σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν*).

Vidimus igitur, magnitudini et amplitudini histrionum Aeschylum consuluisse altiori calceorum genere, qui vocantur *ἐμβάται*, somatio eiusque partibus progastridio et prosternidio, denique longiori quodam manicarum genere.

---

[1]) Cf. Böttiger, kleine Schriften I. p. 201.

[2]) Fr. Wieseler, das Satyrspiel p. 187 ff.

Accedunt, quae capitis altitudinem augentia ad amplificandam histrionis statuam conferebant, *ὄγκος* et *περίκρανον*. De quibus priusquam explicem, de personarum sive larvarum natura et origine pauca sunt praemittenda, quibuscum illa sunt coniuncta.

Personarum vel larvarum ea est sententia ac natura, ut faciem et vultum hominum mutantes exuant quasi suam cuique naturam atque mutato ore et vultu naturam quoque ei induere videantur alienam. Hoc autem, dum simplices sunt atque rudes hominum animi, vix quisquam in animum potest inducere, nisi qui amore atque admiratione plenus eius, quem diligit atque colit, quam simillimus fieri velit. Itaque factum est, ut ii, qui sacra Dionyso faciebant, cultu eius exciti Bacchicoque quasi furore correpti, abiecta peculiari sua natura, totos se adsimularent Baccho. Idque nulla arte adhibita facili negotio perficere sibi videbantur cingentes capita sacra fronde faciemque tingentes rebus in ipsis festis forte oblatis, veluti vini faece plantarumque cum Bacchi sacris coniunctarum suco. Atque hic quidem mos vel tum retentus est, cum ex dithyrambis in honorem Bacchi saltatis paulatim nata est tragoedia, ita tamen, ut polita magis magisque re scaenica expoliretur etiam personarum usus. Videntur autem tria personarum genera usque ad Aeschylum deinceps se excipere. Nam primum quidem, ut modo diximus, capillis apio redimitis ora vel faecibus perungebant, vel quod postea usuvenit, ranunculo, andrachne, cerussa tingebant[1]). Vocabatur autem talis facies [artificiose ad scaenae usum conformata] *προσωπεῖον* (larva) [cum *πρόσωπον* naturalem significet hominum vultum]. Anthol. Palat. II. 408:

Μὴ τοίνυν τὸ πρόσωπον ἅπαν ψιμύθῳ κατάπλαττε,
ὥστε προσωπεῖον κοὐχὶ πρόσωπον ἔχειν.

Gregor. Naz. Carm. p. 147. c.

μηδὲ θεοῦ μορφὰς ἐπαλείφειτε χρώμασιν αἰσχροῖς,
ὥστε προσωπεῖα κοὐχὶ πρόσωπα φέρειν.

Saepius vero *πρόσωπον* et *προσωπεῖον*[2]) inter se commutata sunt.

Secutum est alterum genus, ex quo non iam Bacchi solius vita, instituta, facta celebrabantur, sed aliorum quoque deo-

[1]) Cf. Suid. v. *Θέσπις*. De Aeschyli re scaenica p. 121.

[2]) Eodem referendum est vocabulum *ἀποπροσωπίζεσθαι*. Poll. II. 48. *ἀποπροσωπίζεσθαι δὲ τὸ καθαίρειν τὸ πρόσωπον, εἶπε Φερεκράτης.*

rum heroumque fabulae in scaenam traducebantur[1]). Quod quidem eo differebat maxime a priori illo, quod non solum coloribus distinguebant vultum eoque modo mutabant, sed velabant etiam et superiorem et inferiorem faciei partem. Neque vero illud magis artificiose fiebat, sed folia quaedam adhibebantur non aliena illa a reliquo capitis ornatu, qui iam in antiquiori illo genere obtinuit[2]) (cf. Tab. lapide incis. fig. 1. 2. 3. 4.), usque dum pro foliis usurparentur lintea quaedam tegumenta, foliorum illorum formam imitantia (fig. 5.)[3]). Et hoc quidem genere Thespis videtur esse usus,

[1]) Cf. de Aeschyli re scaenica p. 116.

[2]) Athen. XIV. 622. b. *Σῆμος δ' ὁ Δήλιος ἐν τῷ περὶ παιάνων „Οἱ αὐτοκάβδαλοι (φησὶ) καλούμενοι ἑστεφανωμένοι κιττῷ σχέδην ἐπέραινον ῥήσεις· οἱ δὲ ἰθύφαλλοι καλούμενοι προσωπεῖον μεθυόντων ἔχουσι καὶ ἐστεφάνωνται χειρῖδας ἀνθινὰς ἔχοντες.* 622. c. *οἱ δὲ φαλλοφόροι προσωπεῖον μὲν οὐ λαμβάνουσι, προπόλιον* (Casaub. *προβόλιον*) *δὲ ἐξ ἐρπύλλου περιτιθέμενοι καὶ παιδέρωτας ἐπάνω τούτου ἐπιτίθενται, στέφανόν τε δασὺν ἴων καὶ κιττοῦ.*

[3]) Huius generis minime omnium noti nonnulla simulacra lapide incidenda curavi, expressa illa ex libro Koehleri „Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkwürdigsten auf alten Denkmälern, die bis jetzt unerkannt und unerklärt geblieben sind," a. XXXIII. impensis academiae Petropolitanae sine auctoris nomine edito, at non publice divendito, cuius inspiciendi opportunitatem benignitate Viri clarissimi Pertzii, Bibliothecae regiae Berolinensis praefecti, mihi datam esse grato animo profiteor. Est vero haec Koehleri interpretatio:

Fig. 1. *Ein kleiner Sardonyx von drei Schichten und einem schräg abwärts laufenden Rande aus der Sammlung des Duc d'Orleans, jetzt ein Theil der Kaiserlich Russischen. In die obere braune Schicht ist der Kopf so geschnitten, dass der grösste Theil der vertieften Arbeit sich in der weissen oder zweiten Schicht befindet, welche dadurch hervortritt. Die Vorstellung ist, ein männlicher vorwärts gewandter Kopf mit einem Knebelbarte und ohne Angabe des Halses. Er trägt die bacchische Stirnbinde mit zwei Epheublüthen und den Epheukranz, von dem man vier grosse Blätter bemerkt. Von den Augenwinkeln an bedecken die Wangen zwei grosse Blätter, an denen deutlich die Aeste derselben oder ihr Gerippe, rainures, angegeben sind; sie lassen Nase, Mund und Kinn frei, indem sie noch ein Stück über letzteres herabreichen. Im Felde des Steines bemerkt man die Enden der Bänder, mit denen der Epheukranz und die beiden grossen Blätter der Pflanze Prosopis geknüpft waren.*

Fig. 2. *Ein grösserer vorwärts gekehrter Kopf von einem Glassflusse der Townleyschen Sammlung, jetzt des Britischen Museums, genommen.*

quem accepimus primum cerussa et portulaca histrionis sui vultum tinxisse, postea etiam linteas personas adhibuisse. Suidas v. *Θέσπις*.

Tertium denique illud est genus, quod inde ab Aeschylo propagatum est. Iam enim non ipsius histrionis facies vel tecta est vel coloribus mutata, sed artificiosa quaedam simulacra facta sunt, vel lintea, vel ex cortice[1]), vel ex ligno[2]), quae totam

Auf der Stirn trägt er eine breite Binde, die mit zwei Epheublättern geschmückt ist. Ueber oder hinter dieser breiten Binde bemerkt man zwei ähnliche kleinere nahe an einander stehende Epheublüthen, von welchen aus sich eine schmälere Binde hinter das Haupt zieht. Er trägt einen Knebelbart und unterhalb der Unterlippe bemerkt man gerad herablaufende Streifen, um den Bart anzuzeigen. Ebenso wie am vorhergehenden Kopfe verdecken zwei grosse Blätter die Wangen und das Kinn. Im Felde und an den Seiten des Kopfes bemerkt man die Enden von Bändern.

Fig. 3. *Derselbe Kopf, nur kleiner, auf einem Glasflusse ganz wie der vorhergehende gebildet, mit den zwei Binden und den Epheublüthen, auch mit den grossen Blättern an den Seiten, an denen die Aeste, (rainures), angegeben sind. Das Gesicht trägt keinen Bart.*

Fig. 4. *Ein ähnlicher Kopf mit der Stirnbinde, auf der zwei Epheublüthen und an jeder der Seiten mit drei Epheublättern. Das Gesicht ist frei, denn nur von der Gegend des Mundes an bedecken zwei grössere Blätter einen Theil der Kinnladen. Die Verzweigungen der Blätter sind auch angegeben, obgleich nicht so genau, als es die sonst so fleissige Ausführung erwarten liesse.*

Fig. 5. *Ein Corneol der Russisch Kaiserlichen Sammlung aus der des Duc d' Orleans, trägt einen Kopf mit dem Knebelbarte, ist mit Epheu bekränzt und scheint oben auf dem Haupte drei nur angelegte Epheublätter zu haben. Statt des Bartes, den an den vorhergehenden Köpfen zwei grosse Blätter bilden, trägt dieser an derselben Stelle einen Bart, ähnlich jenen Blättern aber aus zwei Stücken feiner Leinwand, mit der an den Seiten herabhängenden, sauber an den Enden ausgezackten Binde, durch welche die Leinwand am Kopfe befestigt war. Diese Leinwand ist gegittert, und die Streifen mögen vielleicht die, in den früheren Zeiten als festlicher Schmuck am meisten gebrauchte, rothe und grüne Farbe auf weissem Grunde anzeigen.*

[1]) (Köhler) Masken, ihr Ursprung etc. p. 10. Verg. Georg. II. 387. [Cf. Bernhard Arnold, Ueber antike Theater-Masken in „Verhandlungen der XXIX. Philologen-Versammlung 1875".]

[2]) Prudent. contra Symmach. II. v. 646—47.

Ut tragicus cantor ligno tegit ora cavato,
Grande aliquod cuius per hiatum crimen anhelet.

[Ex quo loco efficitur, ligneas personas diutissime obtinuisse].
Hesych. v. *κυλίνδιον* [*προσωπεῖον ξύλινον*] et *κύριθρα* [*προσωπεῖα ξύλινα*.]

histrionum et faciem et caput tegebant[1]). Isidor. origg. lib. X. 119 (p. 330 ed. Lindemann). *Nomen autem hypocritae tractum est ab specie eorum, qui in spectaculis contecta facie incedunt, distinguentes vultum caeruleo minioque colore et caeteris pigmentis, habentes simulacra oris lintea, gipsata et vario colore distincta nonnunquam et colla et manus creta perungentes, ut ad personae colorem pervenirent, et populum dum in ludis agerent, fallerent, modo in specie viri, modo in foeminae, modo tonsi, modo criniti et anili et virginali caeteroque diverso vultu, ut fallant populum, dum in ludis agunt.*

Atque has personas consentaneum erat non abhorrere a deorum, regum, principum aliorumque omnium, qui in tragoediis versantur, ea natura, qualis a poetis ipsis describitur. Quemadmodum enim ab antiquis tragoediarum scriptoribus, inprimis Aeschylo, singulorum hominum non tam, quales vere reperiuntur, proprietas atque peculiaritas exprimitur (id quod apud recentioris aetatis poetas, maxime apud Shakesperium fieri solet), quam absoluta quaedam morum forma ac figura, ita larvarum quoque satis erat genera nonnulla effingi, species innumeras effingi non erat opus. Et haec ipsa est causa, quod omnino apud veteres ferri poterat larvarum usus, qui in nostris quidem tragoediis cogitari vix potest. Nam nostri actores, ut omnes qui deinceps in singulis existunt vel reconditissimos animorum motos exprimant, suo ipsorum vultu, cuius summa mobilitate sola hoc effici potest, carere plane nequeunt, immo hoc potissimum adiumento, quod poetarum ars describere aut noluit, aut non potuit, supplere quasi debent; quod contra veteres poetae, qui summam quandam describebant morum formam, exemptam illam omnibus iis, quae non necessario cum ea coniuncta essent, effugere necesse erat quidquid peculiaris histrionum natura addere posset[2]). Itaque ne haec quidem ornatus pars temere adiecta

[1]) Ex hoc usu profecta sunt: περιθέσθαι προσωπεῖον. Lucian. Tim. c. 28. περίθετον πρόσωπον Schol. ad Arist. Thesmoph. 258. προσωπεῖα περικείμενα. Lucian. Piscat. c. 36. πρόσωπον ὑπὲρ κεφαλῆς ἀνατεινόμενον. Lucian. de saltat. c. 27. ἀποθέσθαι προσωπ. Lucian. pro merced. conduct. c. 5. ἀφελεῖν προσωπεῖον. Lucian. Icaromen. c. 29. Aristid. orat. XLIX. ed. Dindorf. T. II. p. 523.

[2]) Egregie, ut solet, de hac re disputavit vir prope infinita rerum scientia atque intellegentia inprimis conspicuus, Bernhardy, Grundriss der

est, sed et ipsa ex traegoediae antiquae natura et proprietate profecta. Quod cum ita sit, non mirum est, quod in recensione illa personarum a Polluce facta nusquam fere certae quaedam larvae veluti Agamemnonis, Clytaemnestrae commemorantur, sed ad unum omnia, quae afferuntur, generum sunt nomina. Memorantur enim Poll. Onom. IV. 133—142 *περὶ προσώπων τραγικῶν* inter tragicas personas, primum senum §§ 133—135: *ξυρὰς ἀνὴρ, λευκὸς, σπαρτοπόλιος· μέλας ἀνὴρ, ἀνὴρ ξανθὸς, ἀνὴρ ξανθότερος*, deinde iuvenum §§ 135—137: *πάγχρηστος, οὖλος, πάρουλος, ἀπαλὸς, πιναρὸς, δεύτερος πιναρὸς, ὠχρὸς, πάρωχρος*. Sequuntur servorum larvae §§ 137—138: *διφθερίας, σφηνοπώγων, ἀνάσιμος* et mulierum (§ 138—141): *πολιὰ κατάκομος, γρᾴδιον ἐλεύθερον, γρᾴδιον οἰκετικὸν, μεοκουρον, διφθερῖτις, κατάκομος ὠχρά, πρόσφατος, κούριμος παρθένος*). Ex quibus omnibus facile intellegitur, pro aetatum, fortunarum, animorum diversitate diversas fuisse personas. Accuratius autem si inquirimus, quales illae fuerint, tres earum partes inveniuntur, quorum vestigia iam in iis medii generis apparent exemplis, quae in tabula lapide incisa proposuimus. Et infima quidem pars, quae mentum tegit et usque ad nasum porrigitur, barbae inprimis proprietate est distincta[1]); in altera parte, qua velantur, quae circa oculos sunt, colorum maxime varietate aetatum morumque differentia est expressa[2]); tertia denique eaque summa

---

Griechischen Litteratur Th. II. p. 639 sqq: *Den Abschluss des fremdartigen Schmuckes gab die tragische Maske, die zwar nicht gleich der komischen entweder fratzenhafte Phantasiegebilde oder momentane Figuren einer vielgestaltigen Charakteristik in raschem Wechsel vorführte, wohl aber nach Rang, Persönlichkeit und Lebensalter eine Reihe scharfgeprägter Typen fixirte und die bekannten Züge der Schauspieler verbarg, mithin der unpoetischen Neugier und dem Vordrängen eitler Subjectivität allen Anlass entzog.*

[1]) Cf. Poll. Onom. 133. *τὸ δὲ γένειον, ἐν χρῷ κουρίας ἐστὶν ὁ ξυρίας.* IV. 134. *Ὁ δὲ λευκὸς ἀνὴρ πᾶς μέν ἐστι πολιός . . καὶ τὸ γένειον πεπηγός. — ὁ δὲ μέλας ἀνὴρ . . οὖλος τὸ γένειον.* 135. *Ὁ δὲ πάγχρηστος, πρεσβύτατος τῶν νεανίσκων ἀγένειος.* 138. *ὁ δὲ ἀνάσιμος . . ἀγένειός ἐστιν.* 137. *σφηνοπώγων.*

[2]) Cf. Poll. Onom. IV. 134. *Ὁ δὲ λευκὸς ἀνὴρ . . παράλευκον τὸ χρῶμα. — ὅ γε μὴν σπαρτοπόλιος . . μέλας ἐστὶ καὶ ὕπωχρος· ὁ δὲ μέλας ἀνὴρ . . τραχὺς τὸ πρόσωπον.* 135. *ὁ δὲ ξανθὸς ἀνὴρ . . . εὔχρους· ὁ δὲ ξανθότερος, τὰ μὲν ἄλλα ὕπωχρος δὲ μᾶλλον, καὶ δηλοῖ νοσοῦντας· ὁ δὲ πάγχρηστος — εὔχρους, μελαινόμενος.* 136. *Ὁ δὲ οὖλος, . . ὀφρύες ἀνατέτανται, βλοσυρὸς τὸ εἶδος.* 136. *ὁ δὲ ἀπαλὸς . . λευκόχρους, φαιδρός.*

pars coronae vittaeque loco, quas in antiquis exemplis conspicimus, apposita non solum sinciput complectitur, sed etiam supremum occipitium. Haec autem tum capillorum peculiaritate[1]) diversa est, tum vero minori maiorive frontis altitudine. Huc enim referenda videntur duo illa vocabula *περίκρανον* et *ὄγκος*, quorum prius humiliorem, posterius altiorem frontem significare existimo. Et de onco quidem vix potest esse dubitatio, quoniam et ipsa vox tumorem aliquem aperte significat, et qualis ille tumor sit, satis perspicue tradit Pollux Onomast. IV. 133. *ὄγκος δέ ἐστι τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος, λαβδοειδὲς τῷ σχήματι.* IV. 140. *Ἡ δὲ κούριμος παρθένος ἀντὶ ὄγκου ἔχει τριχῶν κατεψημένων διάκρισιν.* *Περίκρανον* autem, cum per se nihil aliud indicet, nisi quod circa caput est [ita ut multis locis nil aliud sit nisi capitis tegumentum], ex eo tantum colligimus, humilius illud larvarum genus designare, quod fere opponitur onco. Veluti IV. 137. *ὁ διφθερίας* describitur *ὄγκον οὐκ ἔχων, περίκρανον δ' ἔχει.* 139. *τὸ δὲ οἰκετικὸν γράδιον περίκρανον ἐξ ἀρνακίδων ἀντὶ τοῦ ὄγκου ἔχει.* Onci autem ipsi rursus aut breviores sunt, aut longiores, maiores aut minores. Poll. Onom. IV. 134. *Ὁ δὲ λευκὸς ἀνὴρ — χρῶμα, ὁ δὲ ὄγκος βραχύς. Ὁ δὲ μέλας ἀνὴρ — πρόσωπον καὶ μέγας ὁ ὄγκος.* 135. *Ὁ δὲ ξανθὸς ἀνὴρ ξανθοὺς ἔχει βοστρύχους καὶ ὄγκον ἧττω κ. τ. λ.* 136. *Ὁ δ' οὖλος — ὑπέρογκος.* 138. *Ὁ δὲ σφηνοπώγων ἀκμάζει καὶ ὄγκον ὑψηλὸν ἔχει καὶ πλατύν. — Ὁ δὲ ἀνάσιμος ὑπέρογκος.* 139. *Ἡ μὲν πολιὰ κατάκομος . . . μετρία τὸν ὄγκον. Τὸ δ' ἐλεύθερον γράδιον . . . μικρὸν ὄγκον ἔχον. Τὸ δὲ οἰκετικὸν μεσόκουρον καὶ βραχὺς ὄγκος κ. τ. λ.*

Haec autem omnia personarum genera ad tragicorum histrionum apparatum (*σκευή*) necessaria sunt (*ἔνσκευα πρόσωπα*). Restant aliae personae, quae ad singularum fabularum usum fabricandae erant (*ἔκσκευα πρόσωπα*[2]), et omnino rariores et

---

[1]) Poll. Onom. IV. 134. *Ὁ δὲ λευκὸς ἀνὴρ πᾶς μέν ἐστι πολιὸς, βόστρύχους δ' ἔχει περὶ τὴν κεφαλήν. — Ὁ δὲ μέλας ἀνὴρ ἀπὸ μὲν τῆς χροίας τοὔνομα οὖλος καὶ τὸ γένειον καὶ τὴν κόμην.* 135. *Ὁ δὲ ξανθὸς ἀνὴρ ξανθοὺς ἔχει βοστρύχους.* 136. *Ὁ δ' οὖλος ξανθὸς· αἱ τρίχες τῷ ὄγκῳ προσπεπήγασιν κ. τ. λ.*

[2]) Poll. Onom. IV. 141. 42. *τὰ δὲ ἔκσκευα* (ita legendum pro *ἔνσκευα*)

eorum propriae, qui singulari aliqua sive virtute sive vitio corporis sive alia quadam proprietate conspicui sunt, quibus sublatis suam ipsorum naturam amittere viderentur, veluti Actaeonis cornuti, Argi, Gorgonis, Centauri, aliorum, qui nullo fere delectu instituto a Polluce temere commiscentur IV. 141. 42.

πρόσωπα Ἀκταίων ἐστὶ κερασφόρος ἢ Φινεὺς τυφλὸς, ἢ Θάμυρις, τὸν μὲν ἔχων γλαυκὸν ὀφθαλμὸν, τὸν δὲ μέλανα· ἢ Ἄργος πολυόφθαλμος, ἢ Εὐίππη ἢ Χείρωνος ὑπαλλαττομένη εἰς ἵππον παρ' Εὐριπίδῃ ἢ Τυρὼ πελιδνὴ τὰς παρειὰς παρὰ Σοφοκλεῖ· τοῦτο δ' ὑπὸ τῆς μητρυιᾶς Σιδηροῦς πληγαῖς πέπονθεν· ἢ Ἀχιλλεὺς ἐπὶ Πατρόκλῳ ἄκομος ἢ Ἀμυμώνη, ἢ ποταμὸς ἢ ὄρος, ἢ Γοργὼ, ἢ δίκη, ἢ θάνατος, ἢ λύσσα κ. τ. λ. Hesychianum autem illud: *ἔκσκευα: τὰ παρεπόμενα πρόσωπα ἐπὶ σκηνῆς* obscurum est.

DE AESCHYLI RE SCAENICA.

PARS III.

(1858.)

DE ARTE HISTRIONUM.

Est quaedam, ut ait Plato, tamquam annulorum series, qua poetae cum iis qui carmina eorum audiunt ita sunt coniuncti, ut summum locum obtineant poetae, medium rhapsodi, choreutae, histriones, imum auditores atque spectatores [1]). Sunt igitur rhapsodi, choreutae, histriones medii inter poetas et auditores collocati poetarum interpretes [2]), quibus hoc maxime est efficiendum, ut scripta eorum recte et ut ipsi voluerunt poetae intellegantur.

Et haec quidem interpretandi ars, quae voce et motu continetur [3]), in pronuntiandis, imitandis, exprimendis poetarum carminibus posita cum dramatica inprimis poesi exculta sit, ab agendo nominata est actio. In quo tamen hoc maxime est cavendum, ne quis, ut vulgo erratum est [4]), ipso nomine de-

---

[1]) Ion. p. 535. E. 536. A. *Οἶσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατὴς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὧν ἐγὼ ἔλεγον* (p. 533. D.) *ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ ὁ ῥαψῳδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής; ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἕλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων ἀποκρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν.*

[2]) Ion. p. 530. C. *τὸν — ῥαψῳδὸν ἑρμηνέα δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς ἀκούουσι.* p. 535. A. *Οὐκοῦν ὑμεῖς αὖ οἱ ῥαψῳδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν ἑρμηνεύετε;*

[3]) Cic. Orator c. 17 § 55. *Est — actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu.* Quintil. inst. Orator. XI. 3. 14. *Omnis actio — in duas divisa partes, vocem gestumque, quorum alter oculos altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus.*

[4]) Nuper etiam in hunc errorem incidit vir sagacissimi ingenii G. Nitzsch, de historia Homeri fasc. II. p. 120 qui rhapsodiam a gestu

ceptus solius eam scaenicae poesis propriam aut cum ea demum natam esse iudicet. Immo vero actio illa cum ipsa poesi tribusque eius, quae se deinceps exceperunt generibus incohata, aucta, perfecta, non minus in epicis et lyricis carminibus interpretandis versatur, quam in scaenicis.

Idque recte dici vel ex eo intellegitur, quod *ὑπόκρισις*, quae idem significat quod actio, non solum histrionum et choreutarum est, sed etiam rhapsodis tribuitur atque adeo ad eos refertur, qui quae prosa oratione scripta sunt recitant. Testis est Athenaei locus XIV. 620 d. *Ἰάσων δ' ἐν τρίτῳ περὶ τῶν Ἀλεξάνδρου ἱερῶν ἐν Ἀλεξανδρείᾳ φησὶν ἐν τῷ μεγάλῳ θεάτρῳ ὑποκρίνασθαι Ἡγησίαν τὸν κωμῳδὸν τὰ Ἡροδότου, Ἑρμόφαντον δὲ τὰ Ὁμήρου.* Testis Timaeus, qui plane et simpliciter rhapsodos vocat epicorum carminum actores (*ῥαψῳδοὶ ὑποκριταὶ ἐπῶν*). Neque id mirum poterit esse, si quis, quae sit ipsius vocis vis ac potestas, accurate consideraverit. Ut enim apud Homerum (Il. V. 150.) *κρίνεσθαι ὀνείρους* est cernere vel interpretari somnia, sic *ὑποκρίνεσθαι* est interpretari quae ab aliquo sunt proposita vel supposita[1]). Itaque recte id cum ad alia permulta tum ad omnia poesis genera referri sponte patet.

Quodsi *ὑπόκρισις* non unius est poesis scaenicae sed ad omnia omnino genera pertinet, idem cadere apparet in actionem. Est igitur triplex actionis genus, epicum rhapsodorum, lyricum vel melicum choreutarum, dramaticum histrionum. Et incohata quidem actionis ars a rhapsodis, qui in pronuntiandis carminibus non poterant carere vocis potissimum praesidio, aucta et amplificata per choreutas, qui et facta deorum heroumque et sua ipsorum sensa cantu atque saltatione exprimebant, perfecta per tragoediarum et comoediarum histriones, qui

---

motuque immunem fuisse iudicat, eumque secutus est Bähr in Pauly, Realencyklopädie v. *ῥαψῳδοί*, cum dicit: „*Sein* (des Rhapsoden) *Vortrag ist rhythmisch, aber ohne Begleitung von Musik und Aktion.*“ Cf. p. 212sqq.

[1]) Cf. Herodot I. 107. *ὑποθέμενος δὲ τῶν Μάγων τοῖσι ὀνειροπόλοισι τὸ ἐνύπνιον ἐφοβήθη παρ' αὐτέων αὐτὰ ἕκαστα μαθών*, interpretabantur (*ὑποκρίνεσθαι*) enim illi quod rex supposuerat (*ὑποθέσθαι*) somnium; ubi minime *ὑποθέμενος* mutandum est in *ὑπερθέμενος*.

hominum mores imitantes ab agendo, in quo artis cardo versatur, appellati sunt actores.

Iam vero ut actionem Cicero recte comparat cum eloquentia eamque corporis vocat eloquentiam[1]), sic actionis illa tria, quae diximus, genera cum eloquentiae tribus illis generibus[2]) non inepte possunt conferri, cum tenui dicendi genere epica actio, quae solum doceat quid sit illud, quod agatur, cum medio melica, quae effingenda sensorum varietate et veritate delectet, dramatica, maxime tragica, cum grandi, quae non solum doceat et delectet, sed etiam flectat spectantium animos et in suas partes abripiat. Atque quemadmodum non potest delectare is orator, qui non idem clare et perspicue doceat, non potest flectere animos hominum, qui non et probare suam rem possit et oblectatione sibi conciliare audientes, sic histrio in tragoedia comoediave non potest valere actione, nisi si et epicae et lyricae actionis, quibus tamquam superstructa est ipsius ars, sit peritissimus, et quid commune sit omnium, quid proprium singularum, accuratissime habeat perspectum.

Quae cum ita sint, priusquam de dramatica actione, sive de histrionum arte exponamus, epicae lyricaeque actionis tanquam lineamenta describere opus est. Quod ne nimis religiose putideve facere videamur, hoc probe tenendum est, longe in hac re veterum iudicia a nostrorum hominum sententiis discrepare. Nam veteres quidem, Graeci potissimum, in nulla arte sine doctrina quidquam profici rati, quamquam Aristoteles[3]) in histrionibus recte statuit plus valere naturam quam doctrinam, tamen ne hanc quidem leviorem artem voluerunt carere disciplina, sed summo opere elaboraverunt, ut naturam doctrina regerent, emendarent, sustentarent. Nostri homines in hac una arte soli genio, credo, indulgendum esse opinati eo iam deduxerunt rem, ut nulla hodie exstet histrionum ars utque, licet singuli in singulis fabulis magis minus inveniantur idonei ad tuendas quas susceperunt partes, tota quaedam fabula nunquam fere talis in scaena conspiciatur, qualem eam poeta et animo concepit et cogitatione informavit. Quo factum est, ut apud nos quidem theatra iam nil sint, nisi levis-

[1]) Cic. Orator c. 17 § 55.

[2]) Cic. Orator c. 4 § 20.

[3]) Aristot. Rhetor. III. 1. *καὶ ἔστι φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι καὶ ἀτεχνότερον.*

simae delectationis consistoria, non sint quod et esse debent et apud Graecos fuerunt[1]) et olim apud nos quoque fieri Goethii Schillerique voluit ingenium, eruditionis atque humanitis seminaria.

DE ACTIONE EPICA SIVE DE RHAPSODORUM ACTIONE.

Et rhapsodorum quidem ars qua re contineatur graeco vocabulo significatur *διατιθέναι*, sicut Plato docet de legg. II. p. 658. D. *ῥαψῳδὸν — καλῶς Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσσειαν ἤ τι καὶ Ἡσιοδείων διατιθέντα τάχ' ἂν ἡμεῖς οἱ γέροντες ἥδιστα ἀκούσαντες νικᾶν ἂν φαῖμεν.* Quod cum omnibus omnino carminum actoribus tribuatur (Plato Charmid. p. 162. D. *ἀλλά μοι ἔδοξεν ὀργισθῆναι αὐτῷ ὥσπερ ποιητὴς ὑποκριτῇ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα*[2]). Diodor. Sicul. XV. 7. *ὁ δὲ Διονύσιος τῆς εἰς τὰ ποιήματα σπουδῆς οὐκ ἀφιστάμενος εἰς μὲν τὴν Ὀλυμπιακὴν πανήγυριν ἐξαπέστειλε τοὺς εὐφωνωτάτους τῶν ὑποκριτῶν διαθησομένους ἐν τοῖς ὄχλοις μετ' ᾠδῆς τὰ ποιήματα.*) facile intellegitur, in eo primarium inesse omnis actionis munus atque officium. *Διατιθέναι* vero quid aliud est quam disponere? Disponere autem cum rhapsodi dicuntur Homeri Hesiodique carmina quid aliud sibi vult, nisi eos in recitandis carminibus suo quidque loco collocare? Iam cum minime sit rhapsodi mutare vel alio loco ponere, quae a poetis composita sunt, rhapsodorum dispositio non potest referri nisi ad aptam carminum pronuntiationem[3]). Apte autem

---

[1]) Aristoph. Ranae v. 1054. ed. Fritzsche.

[2]) Cf. Plutarch. quaest. conviv. IX. 15 c. 2. T. II. p. 912. ed. Paris. *σχήματα* (appellant) *σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἤ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσιν ἐπιμένωσι.* Poll. IV. 113. *Εἶσι δὲ ἀπὸ τούτων καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὑπόκρισις καὶ ἀντίκρισις καὶ ὑποκρίνεσθαι τὰ ἰαμβεῖα, διαθέσθαι, σχηματίζεσθαι κ. τ. λ.* Plutarch. quaest. conviv. VII. 8. c. 1. T. II. p. 867. *πρόσεστι δὲ ὑπόκρισις πρέπουσα τῷ ἤθει τῶν ὑποκειμένων προσώπων καὶ φωνῆς πλάσμα καὶ σχῆμα καὶ διαθέσεις ἐπόμεναι τοῖς λεγομένοις.*

[3]) Plutarch. Demosth. c. 7. *μεταλαβόντα τὸν Σάτυρον, οὕτω πλάσαι καὶ διεξελθεῖν ἐν ἤθει πρέποντι καὶ διαθέσει τὴν αὐτὴν ῥῆσιν ὥσθ' ὅλως*

ut possint pronuntiari carmina, inprimis opus est, ut recte ab eo, qui ea interpretari velit, intellegantur. (Plato Ion. 530. *οὐ γὰρ ἂν γένοιτο ῥαψῳδός, εἰ μὴ συνείη τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ*). Recte vero intellecta is rhapsodus iudicabitur ut par est disponere (*διατιθέναι*) carmina, qui ore facili, explanato, iucundo[1]) eo quaeque vocis temperamento, ea signorum (*σημεῖα*) quorundam perspicuitate[2]) pronuntiabit, ut omnia facile intellegantur, quemadmodum ea intellegi voluit poeta. Veluti moram adhibebit, ubi morari vult poeta audientes, cito properabit, ubi celeri impetu fertur oratio, efferet voce, quae graviora sunt, quae sunt leviora reprimet. Neque solum primariae carminum partes eo vocis artificio sunt distribuendae ac temperandae, ut quid maioris, quid minoris sit momenti appareat, sed eadem in singulis maiorum partium particulis, in singulis enuntiatis, vocibus adhibenda est ars, omnia denique deinceps vel levioribus vel gravioribus lineamentis ita sunt definienda, ut qualia descripta sunt a poetis talia conspiciantur. In quo tamen vel maxime servanda est epici carminis natura ac proprietas, quippe cuius non hoc sit, ut is qui pronuntiet ipse aut sentire aut agere videatur ea, quae dicantur aut fiant, sed id solum, ut quae ab aliis dicta factaque sunt quam maxime fieri potest plane et dilucide enarrentur. Quod si probe tenebimus, simul intellegemus, cur summa in gestibus adhibenda sit moderatio, cur non tam figuris[3]) (*σχήματα*) quibusdam ut choreuta ad imitandum utatur rhapsodus, (Arist. poet. c. 26. § 2. *οὐδὲν δέονται* (rhapsodi) *τῶν σχημάτων*), quam indiciis (*σημεῖα*), quibus quasi digito commonstret, quae in poetae carmine sint contuenda. Esse autem a rhapsodis nimio quodam signorum usu nonnunquam peccatum, Aristoteles poet. c. 26. § 3. his verbis: *ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος*

ἑτέραν φανῆναι. πεισθέντα δὲ — μικρὸν ἡγήσασθαι — τὴν ἄσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς καὶ διαθέσεως τῶν λεγομένων.

[1]) Cf. Quintil. instit. orator. XI. § 30. sq.

[2]) Minus recte de hac re videtur iudicasse vir doctissimus G. G. Nitzsch (de historia Homeri fasc. II. p. 120), cum signa illa (*σημεῖα*), quibus rhapsodos usos esse scimus ex Aristot. poet. c. 26. § 3, dicit esse vocis significationem. Cf. p. LXXXIII. [Scaenica p. 216.]

[3]) Cf. de actione melica sive de choreutarum actione.

καὶ διᾴδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος testatur, quo loco vix dubium esse potest, quin de gestuum signis, non de vocis quadam significatione agatur.

Est igitur praecipua rhapsodorum laus in ea modestia posita, quae nihil antiquius habeat, nisi ut quae recitaturi sunt carmina probe intellegant probeque intellecta nude, recte, perspicue pronuntient nihilque caveant diligentius, nisi ne unquam rhapsodum potius quam poetae carmen audire videamur. Itaque satis est rhapsodo praeter ipsam carminum, quae recitat, intellegentiam summam operam dare vocis conformationi, addito modico quodam gestuum adiumento, quibus non tam imitetur res, quam indicet ea, quae cerni ab auditoribus ad recte intellegenda carmina maxime videatur necessarium.

DE ACTIONE MELICA SIVE DE CHOREUTARUM ACTIONE.

Actionis melicae et epicae communis est vocis conformatio, eo tamen discrimine, quod choreutarum vox musica accedente, cuius prope nullae in epico carmine sunt partes, non solum versuum numeris, sed etiam modorum varietate temperatur, ita ut minus ab ipsorum iudicio suspensa sit modulatio. Quamobrem si canendi facultatem excipias haud exiguam illam quidem, minus fere est in choricis carminibus pronuntiandi artificium quam rhapsodorum. Latius vero multo apud choreutas ea patet actionis pars, quae motu continetur. Nam quoniam in choricis carminibus non solum enarrantur quae facta sunt, sed quid de iis chorus ipse sentiat exprimitur, ad hos innumeros animi motus interpretandos maiorem accedere necesse erat actionis vim ac pondus. Atque cum oculi ad credendum magis sint idonei quam aures, cumque corporis membra promptissima sint ad quasvis animi perturbationes vel sponte exprimendas, praeter musicam addita est saltatio[1]).

Qua re ne offendamur, cum apud nostros homines saltare nihil fere sit aliud, quam ad certos quosdam numeros incedere

---

[1]) Serv. ad Vergil. Ecl. V. 73. *Cantus ad animum, saltatio ad mobilitatem pertinet corporis.*

aut magis minus artificiosos nectere gyros, hoc probe tenendum est, apud veteres Graecos longe aliam eam fuisse artem eamque, quippe quae ex imitatione nata esset, in imitatione eorum, quae canebantur, positam fuisse. (Plato legg. VII. 876. a. *μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὄρχησιν ἐξειργάσατο.* Aristot. poet. c. 1. *καὶ γὰρ οὗτοι* [*οἱ ὀρχησταὶ*] *διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*). Eaque ars ab antiquissimis temporibus cum chororum cantu coniuncta palaestrae exercitationibus mirifice aucta quantopere fuerit iam ante inventam dramaticam poesin exculta, populares illae multae demonstrant saltationes mimicae, quarum mentio fit apud Athen. I. 22. B. *ὀρχήσεις δὲ ἐθνικαὶ αἵδε· Λακωνικαὶ Τροιζηνικαὶ καὶ Ἐπιζεφύριοι, Κρητικαί, Ἰωνικαὶ Μαντινινικαί, ἃς προκρίνει Ἀριστόξενος διὰ τῶν χειρῶν κίνησιν* quarumque nonnullas Lucianus libello de saltatione composito describit[1]). Luculentius etiam documentum illud *ὑπορχημάτων* genus exhibet, Cretensium peculiare[2]), Apollini consecratum, quod Pindari temporibus maxime floruisse scimus. Athen. I. 15. D. *ἐν τῇ Ὁπλοποιΐᾳ δὲ παιδὸς κιθαρίζοντος ἄλλοι ἐναντίοι ἀλλήλοισι μολπῇ τε ὀρχηθμῷ τε ἔσκαιρον. ὑποσημαίνεται δὲ ἐν τούτοις ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἤνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου καὶ ἔστιν ἡ τοιαύτη ὄρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἑρμηνευομένων πραγμάτων.* Huic enim saltationis generi praeter cetera uni hoc erat proprium, ut ad cantum saltarent choreutae utque pedum non solum sed etiam manuum gestibus ac motibus totiusque corporis habitu ac mobilitate quantum maxime fieri poterat dilucide iidem, qui canebant, argumenta carminum imitarentur[3]).

---

[1]) De saltatione c. 8. sqq.

[2]) Schol. Pindar. ad Pyth. II. 127. *διέλκεται — ὑπορχήματα* [*γράψα*] *Σωσίβιος δὲ, τὰ ὑπορχηματικὰ μέλη πάντα Κρητικὰ λέγεσθαι.*

[3]) Procl. 17, *ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ᾀδόμενον μέλος ἐλέγετο.* Athen. XIV. 631. c. *ἡ δ' ὑπορχηματικὴ ἐστιν ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται.* Lucian. de saltat. c. 16. Cramer Anecd. Oxoniens. T. IV. p. 314. *ὑπόρχημά ἐστι ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον πρὸς τὸν αὐτὸν ῥυθμὸν, ὃ δὴ ὑπορχηματικὸν καλεῖται.* Plut. de music. c. 9. Cf. Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 291.

Continebatur autem omnis illa imitatio figuris quibusdam, quae graece nominantur *σχήματα*. Athen. XIV. p. 628. D. *ἐχρῶντο* (saltatores) *τοῖς σχήμασιν σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων*. Quarum quae fuerit ratio, discimus ex Plutarchi Quaestt. conviv. IX. 15. 2. *ἔφη δὲ τρία εἶναι (μέρη τῆς ὀρχήσεως), τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων. ἐνταῦθα δὴ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσί. φορὰς* (Gallice ‚pas') *μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἤ τινος Βάκχης σχῆμα διατιθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσι ἐπιμένωσι . . . ἐν ὀρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἐστι μορφῆς καὶ ἰδέας καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφατικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως, ταῖς δὲ δείξεσι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς πλησίον.*

Quemadmodum igitur in passuum (*φορά*) maiori minorive celeritate, gravitate, levitate inest ipsa saltationis natura ac genus, magis minusve agitatum, decorum, honestum, sic ex eorum passuum coniunctione et ordine certae quaedam nascuntur figurae (*σχήματα*) eaeque, cum dicantur paulisper in iis morari (*ἐπιμένειν* Plutarch. l. l.) saltatores, ni fallor eiusmodi ut quae apud nos gallico vocabulo nominantur „*tableaux*" vel quos fingendi artifices vocant *actus* (Akt)[1]).

Et in his schematis choricae actionis inest summa. Haec invenire est poetae vel chorodidascali, haec disponere (*διατιθέναι*)[2]) choreutae, qui idem est saltator, in his aberrare a verborum quae canebantur sententia summo erat sal-

---

[1]) *Δείξεις* et *σχήματα* Plutarcho teste ita differunt, ut *σχήματα* speciem tantum rerum imitentur (*μορφήν, ἰδέαν*), *δείξεις* ipsas res imitando exprimant. Sunt igitur imitationis, quae quidem motibus efficiatur, in actione hi quasi quidam gradus, ut infimum locum obtineant *σημεῖα* (cf. p. 213), medium *σχήματα*, summum *δείξεις*. Quo fit, ut *δεῖξις* propria sit pantomimorum, quorum actio in solo motu constat, quamquam et choreutas et histriones, ubi res ferebat, ea usos fuisse consentaneum est.

[2]) Plutarch. quaest. conviv. l. l. Cf. quae de rhapsodorum dispositione exposita sunt p. 212.

tatori dedecori[1]). His quamdiu in scaenica poesi, ad quam tandem properat disputatio nostra, chororum maius erat momentum quam diverbiorum vetustissimos poetas Thespin, Carcinum, Pratinam, Phrynichum[2]) summam operam dedisse putandum est[3]). Horum innumeram sibi vim suppeditasse saltationem gloriatur Phrynichus[4])

σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνι πόντῳ κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή.

Haec ipsum Aeschylum choris fecisse tradit Aristophanes apud Athenaeum I. 21. F. *Ἀριστοφάνης γοῦν — παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἡ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις — ποιεῖ αὐτὸν Αἰσχύλον λέγοντα*

Τοῖσι χοροῖς αὐτὸς τὰ σχήματ' ἐποίουν

καὶ πάλιν

Τοὺς Φρύγας οἶδα θεωρῶν,

ὅτε τῷ Πριάμῳ συλλυσόμενοι τὸν παῖδ' ἦλθον τεθνεῶτα πολλὰ τοιαυτὶ καὶ τοιαυτὶ καὶ δεῦρο σχηματίσανιας.

In his tam artificiosus fuisse narratur Telestes, Aeschyli saltator, ut in fabula eius, quae inscribitur Septem in Thebas, saltando perspicue imitaretur, quae fiebant. Athen. I. 21. F. *Τέλεσις δὲ ἦ Τελέσιης, ὁ ὀρχηστοδιδάσκαλος, πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις.* 22. A. *Ἀριστοκλῆς γοῦν φησιν, ὅτι Τελέστης ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστὴς οὕτως ἦν τεχνίτης, ὥστε ἐν τῷ ὀρχεῖσθαι τοὺς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερὰ ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὀρχήσεως.*

Describere autem schemata illa et qualia non modo omnia, sed in Aeschyli potissimum choris adhibita sint explicare, nec potest quisquam — sunt enim tot, quot in mari undae — et supervacaneum est. Nam etiamsi describi possent singuli quibus sin-

---

[1]) Cf. Athen. XIV. p. 628. d. *εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιΐαν* (saltationum figuras) *καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνον μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.*

[2]) Cf. De Aeschyli re scaenica. Pars I. p. 122 sqq.

[3]) Athen. I. 22. sq. *φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Καρκῖνος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.*

[4]) Plutarch. Quaest. conviv. VIII. 9.

gula schemata efficiuntur motus, tamen nisi ipsi coram cerneremus omnes illos gestus, cogitare vix possemus, quomodo inde haec vel illa nasci posset figura. Quemadmodum enim vel nostris temporibus qui Italiam non viderit, vix poterit coniectura assequi, quae sit Italorum inprimis Neapolitanorum ad sensa sua exprimenda singularis gestuum varietas et veritas, ne unico quidem illo libro quem de Jorio[1]) conscripsit diligentissime lecto, sic multo minus etiam ex descriptione vel accuratissima Graecorum, qui tum fuerunt omnibus palaestrae saltationisque exercitationibus eruditi, diiudices artem. Si quis tamen paulo clarius hanc rem voluerit perspicere, ei Luciani adeunda quam de saltatione conscripsit disputatio, in qua pantomimis, quorum ars ex hyporchematica choreutarum actione profecta est, innumera vis schematum ad imitandum est proposita.

Hoc solum iuvat addere, quod alio loco copiosius exposui[2]), artificiosis illis saltationis formis in tragoedia consultum fuisse artificiosa choreutarum collocatione, ita ut ex quo quindecim erant choreutae, aut ternum quinque ordines (*ζυγά*) incederent, aut quinorum tres (*στοῖχοι*), iique sic per lineas quasdam[3]) in orchestra discriptas instruerentur, ut sinister versus (*στοῖχος*) proxime consisteret a spectatoribus, dexter proxime a scaena. Vocabantur autem sinistri versus choreutae *ἀριστεροστάται* iidemque cum singulorum iugorum essent primi *πρωτοστάται*. Et hi quidem *πρωτοστάται* singulorum motuum, qui in strophis antistrophisque fiebant, erant duces (*ἡγεμόνες*), eorumque qui medius collocatus erat (*τρίτος ἀριστερᾶς*) dux primarius[4]) (*ἡγεμὼν*

---

[1]) La mimica degli antichi investigata nel gestire Napolitano del canonico Andrea de Jorio. Napoli 1832. — Multa in hoc genere egregie explicavit F. Wieseler in: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern. Göttingen 1851.

[2]) Rerum scaenicarum capita selecta. Berolini 1835. De chori tragici principibus p. 4—20. [Scaenica p. 5 sqq.] Cf. R. Schultze, de chori Graecorum tragici habitu externo. Berolini 1856.

[3]) Hesych. *γραμμαί. γραμμαὶ ἐν ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι.* Ad idem referendi videntur qui nominantur *ἐπιμεληταί.* Suid. *ἐπιμεληταὶ ἐχειροτονοῦντο τῶν χορῶν, ὡς μὴ ἀτακτεῖν τοὺς χορευτὰς ἐν τοῖς θεάτροις.*

[4]) J. Sommerbrodt, Rerum scaenicarum capita selecta. De Coryphaeo. p. 9 sqq. [Scaenica p. 9.]

κορυφαῖος). In medio autem versu (ὑποκόλπιον, λαυροστάται), qui, sive per iuga sive per versus incedebat chorus, minime spectantium patebat oculis, vilissimi locum habebant choreutae.

Atque cum ex choreutis Aeschyli unus nominetur Telestes[1]), quo saltatore, quemadmodum suos habebat histriones[2]), semper eum usum esse ipsa verba docent ὁ Αἰσχύλου ὀρχηστής cumque is unus omnium eminuisse dicatur imitationis laude, haud dissimile est veri, in omnibus, praecipue antiquioribus tragoediis, praeter ceteros mimicae illius saltationis unum fuisse peritissimum coryphaeum, vel si hemichoria essent duos eorum duces, reliquos autem omnes choreutas tantum adiuvisse eorum motus atque gestus[3]). Nimirum eadem videtur harum figurarum fuisse ratio, quae in tabulis pictis atque simulacris obtinere solet, ut una res sit primaria, ad quam efferendam et augendam ceterae omnes quae adiiciuntur inserviant.

Ipsos autem stropharum antistropharumque motus gestusque (φοράς), quibus illa, quae diximus, efficiebantur schemata, consentaneum est fuisse ei, quod tragoediae proprium erat, saltationis generi accommodatos. Constat enim trium illorum scaenicae saltationis generum[4]), quae sunt ἐμμέλεια, σίκιννις, κόρδαξ, tragicam saltationem, emmeliam, ut ipsum nomen testatur[5]), omnium fuisse maxime gravem, sedatam, decoram, ita ut, quamvis summa esset, quam exprimerent, animi perturbatio, quamvis maxima motuum varietas, in omnibus tamen decor semper servaretur ac modus.

Neque vero dubium esse potest, quin quo magis praevalere coeperunt in tragoediis diverbia, eo magis minueretur chori actio saltandique imitatio, ut cum in antiquissima tragoediae forma

---

[1]) Athen. I. 21. sq.

[2]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 167.

[3]) Similis est ut videtur Deliaca illa saltatio, quam Lucianus describit de saltatione c. 16.

[4]) Lucian. de saltatione c. 26. Δοκεῖς δέ μοι, ὅταν κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπαινῇς, ἐπιλελῆσθαι, ὅτι καὶ ἐν ἑκατέρᾳ ἐκείνων ὀρχήσεως ἴδιόν τι εἶδός ἐστιν, οἷον τραγικῇ μὲν ἡ ἐμμέλεια, κωμῳδικῇ δὲ ὁ κόρδαξ, ἐνίοτε δὲ καὶ τρίτης σικίννιδος προσλαμβανομένης. Cf. Sommerbrodt, de triplici pantomimorum genere. Liegnitz 1843. p. XXI. [Scaenica p. 35.]

[5]) Plato legg. VII. 814. E. 816. B.

omnis fere actio in choreutarum inesset saltatione, exculta magis magisque per Aeschylum et Sophoclem tragoedia, ad histriones ea paulatim transiret. Quo factum, ut Aristoteles problem. XIX. 48. suae aetatis chorum iam recte dicere posset otiosum quendam curatorem *κηδευτὴν ἄπρακτον· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεσιν* utque ante eum Aristophanes vel Plato, poeta comicus, conquereretur, quod tamquam fulmine attonitus immobilis paene clamaret sua cantica:

Ὥστ᾽ εἴ τις ὀρχοῖτ᾽ εὖ, θέαμ᾽ ἦν· νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν,
ἀλλ᾽ ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ὠρύονται [1]).

In uno tamen canticorum tragicorum genere, quod ab antiquis illis, de quibus supra dictum est, hyporchematis hyporchematici nomen invenit, diutius retenta est mimica illa saltationis vis. Cuius quidem generis aliam fuisse rationem quam reliquorum, quae in tragoedia insunt, canticorum, veluti parodi, stasimi, exodi vel eo intellegitur quod cum discernitur ab iis omnibus tum vero plane opponitur stasimis, quibus plurima canticorum pars constat. Cramer, Anecdot. Parisiens. T. I. p. 19. Cod. 1773. *τῆς τραγικῆς ποιήσεως εἴδη εἰσὶ δέκα πρόλογος, ἄγγελος, ἐξάγγελος, πάροδος, ἐπιπάροδος, στάσιμον, ὑπερμακτικός* (quod corrigendum est in *ὑπορχηματικός*), *ἀμοιβαῖοι, σκηνικός.*

Tzetz. Anecd. Oxoniens. T. III. p. 346.

πρόλογος, ὁ ἄγγελος, ἐξάγγελός τε
πάροδος, ἐπιπάροδος καὶ στάσιμον
ἕβδομον ὑπορχηματικὸν σὺν τούτοις.

Schol. Sophocl. Trachin. v. 216. *ἀείρομ᾽ οὐδ᾽ ἀπώσομαι: μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεύειν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἴρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὔκ ἐστι στάσιμον: ἀλλ᾽ ὑπὸ ἡδονῆς ὀρχοῦνται.*

Nam si aliud nihil significaret, nisi id carmen, in quo ad cantum saltatur, hoc quidem omnibus tragoediae canticis, stasimis non minus, quam parodis et exodis, commune est. Itaque aliam ob causam necesse est ita vocatum, nimirum eam, quod propter magnam, quam habent, numerorum celeritatem antiquae illius sal-

[1]) Athen. XIV. p. 628. d. Meineke, fragmenta poetarum comoediae antiquae. II. p. 659.

tationis mimicae, quae Cretensium potissimum propria fuerat, speciem referebat[1]).

Fuisse autem re vera multo magis agitata illa carmina, multoque expressiorem flagitasse saltationem quam reliqua omnia, pauca, quae habemus, exempla comprobant velut Sophocl. Ajac. v. 692.

Ἔφριξ᾽ ἔρωτι, περιχαρὴς δ᾽ ἀνεπτόμαν sqq.

cuius cantici saltatio ipsa Cnossia id est Cretensis nominatur:

φάνηθ᾽, ὦ θεῶν χοροποί᾽ ἄναξ
ὅπως μοι Νύσια Κνώσσι᾽ ὀρχήματ᾽ αὐτοδαῆ ξυνὼν ἰάψῃς.

et Trach. ubi ad v. 216. (*ἀείρομ᾽ οὐδ᾽ ἀπώσομαι·*) quod Scholiasta adnotat *μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεύειν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἴρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὔκ ἐστι στάσιμον ἀλλ᾽ ὑπὸ ἡδονῆς ὀρχοῦνται*, negat id carmen sedati illius esse generis, quod proprium est stasimorum.

Et propter hanc ipsam mimicam vim celeresque qui in iis carminibus insunt numeros maxime accommodata dicuntur *ὑπορχήματα* fabulis et satyricis et comicis. Cramer, Anecd. Paris. I. 20, *ὑπόρχημα δ᾽ ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων. ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα ὀρχοῦνται.* Athen. XIV. 630. e. *ἡ δ᾽ ὑπορχηματικὴ (ὄρχησις) τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ᾽ εἰσὶν ἀμφότεραι.*

Videtur autem omnis quae de hyporchematis excitata est turba inde esse profecta, quod neglexerunt duplici sensu hyporchematis vocem fuisse usurpatam. Nam cum latius patens omne

---

[1]) Eiusdem generis *μονῳδίας* esse *Κρητικάς* apud Aristoph. Ran. v. 849., ubi Aeschylus Euripidem appellat *ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας*, primus rectissime quo est ingenii acumine vidit F. V. Fritzsche. Quod autem dicit idem: „Constans — Aristophanis tempore et, absque Euripide fuisset, plane inviolata tragicae saltationis lex haec fuit, ut alii saltarent, alii voce canerent (cf. Lucian. de saltat. c. 30) velut in choris, in quibus stropham et antistropham unum hemichorium canere solet altero saltante" hoc neque Luciani illo loco firmatur, nec potest, opinor, omnino comprobari, si fides habenda est Schol. ad Eurip. Hecub. v. 640. (*ἰστέον δὲ, ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δέ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον.*) ex quo eosdem in tragico choro saltasse intellegimus, qui canerent. Euripidem autem solum hunc morem servasse, cum contra historiam saltationis tragicae pugnet, nisi idonea afferantur testimonia quibus probetur, vix adducor, ut credam.

canticum significat, quod ab iisdem saltatur, qui voce canunt, tum vero peculiare illud genus, quod Cretensium erat proprium, maxime agitatum et imitandi arte conspicuum. Plutarch. Quaest. conviv. IX. 15. c. 12. T. II. p. 913. ed. Paris. *ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστὶ καὶ μάλισια μιμούμεναι περὶ τὸ ὑπορχημάτων γένος ἐνεργὸν ἀμφότεραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.*

DE ACTIONE DRAMATICA SIVE DE HISTRIONUM ACTIONE.

Vidimus et in rhapsodorum et in choreutarum arte duarum illarum partium, quibus omnino actio continetur, vocis et motus permagnum fuisse momentum et a rhapsodis quidem vocis potissimum conformationem, a choreutis cum voce gestuum varietatem atque perspicuitatem excultam esse cognovimus. Suppeditata igitur erant tum, cum dramatica poesis florere coeperat, actionis elementa, quae in fabulis agendis perficeret histrio. Nam quemadmodum dramaticam poesin omnium poesis generum perfectissimam esse putandum est, sic actio in poesi dramatica ad summum demum tanquam artis fastigium evecta est. Non enim satis est histrioni, ut rhapsodo, enarrasse quae ab aliis dicta factaque sunt, non satis, ut choreutae, praeterea quid de aliorum dictis factisque sentiret commonstrasse — quamquam haec quidem omnia ab histrionis arte minime sunt aliena — sed hoc est proprium, ut ipse videatur agere, id est ut certos quosdam mores ab initio fabulae usque ad finem sustinens suam quasi personam exuat alienamque induat. Quod quidem fieri aliter non potest, nisi si omnes vocis modulationes, omnes gestus, motus cum dictis, factis, moribus, qualia cuique personae poeta tribuit, plane congruunt. Hanc autem artem neminem apparet tenere posse, nisi qui sententiae nexusque earum, in quibus agendum est, tragoediarum sit intellegentissimus, morum naturaeque personarum quae ad imitandum propositae sunt perspicientissimus, omnium humani animi sensorum ac vicissitudinum peritissimus, denique vocis gestuumque omnium corporis

adeo compos, ut ad quaevis hominum ingenia exprimenda quo velit facile sequantur.

Est igitur histrio veritatis imitator[1]), ita tamen, ut non tam eam, quae exstat, certam quandam singulorum hominum et rerum naturam exprimat, quam ad speciem ac formam veritatis, quantum potest, imitationem referat. Quod etsi omnibus omnino artificibus adeo est propositum, ut ab eo aberrare sit ab ipsius artis vi ac natura decedere, inter omnes tamen gentes Graecorum maxime secutam esse satis constat.

His praemissis venio tandem ad rem institutam, ut praecipua Aeschyleae aetatis ratione habita exponam, Graecorum histriones quomodo et intellegendis tragoediis operam dederint, et in iis rebus, quae primaria artis sunt praesidia, vocis ac motus conformatione elaborarint, denique quae eorum fuerint studia, ut recte et ut ipsi voluerunt poetae interpretarentur eorum fabulas. Quomodo autem histriones qui tum fuerunt in singulis fabulis singulas partes expresserint, quomodo sua quisque pronuntiaverit, quo habitu, quo gestu, quo incessu, quo statu usi fuerint, quis est, qui hodie possit investigare. Verissime enim Schiller de histrionum arte:

— schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meissels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.
Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis.

De studiis histrionum.

Ac primum quidem si quaerimus quid fecerint histriones, ut recte intellegerent in quibus agendum esset fabulas, ea studia

---

[1]) Cicero de Oratore III. c. 56. § 214.

non opus fuisse patet ipsis poetis, quos antiquis temporibus tragoedias suas egisse scimus[1]). De posterioribus autem temporibus, quibus Sophocle auctore[2]) iam non ipsi fabulas suas agebant poetae, sed aliis demandabant histrionum partes nihil fere nisi unum in hac re idque obscurissimum superest veterum testimonium. Videtur enim huc referendum esse, quod apud Hesychium legitur v. *Μελιτέων οἶκος* et Photium: *ἐν τῷ τῶν Μελιτέων δήμῳ οἰκός τις ἦν παμμεγέθης, εἰς ὃν οἱ τραγῳδοὶ (φοιτῶντες) ἐμελέτων,* cuius supplementum affert Zenob. II. 27. *ἦν δὲ οὗτος ὁ οἶκος μέγας εἰς ὑποδοχὴν τραγῳδῶν μισθούμενος*[3]). Quibus locis etsi hoc solum edocemur, fuisse in Melitensium demo Atheniensi aedificium magnum ad excipiendos histriones conductum, in quo exercerentur histriones, non inepte tamen videtur inde colligi posse, eos certis quibusdam temporibus ante ludos scaenicos eo convenisse ad ediscendas, quas in scaena agerent, partes. Cumque constet Aeschylum duos habuisse histriones, quibus semper uteretur[4]), Sophoclem suas fabulas ingeniis histrionum accommodasse[5]), omninoque poetas elegisse suos sibi histriones, qui quidem examen rite superassent[6]), si minus certum, at verisimile certe est, poetas ipsos in illo aedificio histriones docuisse, histriones autem, postquam a poeta ita edocti essent, ad partes suas recte in scaena agendas omni modo se parasse. Hoc autem ut fieret cum alia permulta tum hoc erat opus, ut totas suas partes, quod nullo utebantur ut nostri homines in scaena monitore *(Souffleur)*, memoria com-

---

[1]) Aristot. Rhetor. III. 1. 3. *ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον.*

[2]) Vita Sophoclis *πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι, πρῶτον μὲν καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰσχνοφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο.*

[3]) Cf. Aristoph. Ran. v. 501. *μὰ Δί', ἀλλ' ἀληθῶς οὐκ Μελίτης μαστιγίας.*

[4]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 167.

[5]) Vita Sophocl. *φησὶ δὲ καὶ Ἴστρος τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸν ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταὶ καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα.*

[6]) Cf. De Aeschyli re scaenica Pars II. p. 168. Simplic. in Epict. enchirid. c. 23. *τὸ μὲν ἐκλέξασθαι τῶν ὑποκριτῶν ἕκαστον πρὸς τὸ ἐπιτήδειον πρόσωπον ἐν τῷ δράματι — τοῦ διδάσκοντος τὸ δρᾶμά ἐστιν.*

prehenderent[1]). Quod quantum ad tragoediam et intellegendam et agendam valuerit neminem potest fugere. Est enim omnium earum rerum, quae actori necessariae sunt, ut aedificiorum memoria quasi fundamentum, neque unquam alienam naturam, id quod histrionis esse vidimus, poterit prae se ferre nisi qui prorsus eam suam fecerit. Utique multarum causarum, quibus effectum est, ut hodie histrionum ars in dies magis pessumdetur haud mediocris est ea, quod iam nemo fere unus omnium histrionum quae agenda sunt memoria tenet, sed plerique dubitantes saepe, saepe haesitantes, auribus animisque non tam in rem ipsam conversis quam in monitoris speluncam defixis ab eius ore singula verba tanquam aucupantur. Num vero in eodem aedificio examina illa histrionum instituta fuerint, de quibus expositum est in altera huius commentationis parte[2]), parum liquet. Neque magis exploratum est, num eo loco etiam choreutarum factae exercitationes fuerintque ibi, quae Pollux nominat IX. 41. chororum *διδασκαλεῖα* (*ἐκάλουν δὲ τὸ διδασκαλεῖον καὶ χορόν, ὁπότε καὶ τὸν διδάσκαλον χορηγὸν καὶ τὸ διδάσκειν χορηγεῖν*).

Posteaquam autem magis iam exculta est histrionum ars semper novae docebantur fabulae, sed Aeschyli, Sophoclis, Euripidis tragoediae iterum iterumque in scaenam revocabantur, etiam privatim antea histriones consentaneum est sua studia fecisse et cum de fabularum argumento nexuque tum de personarum, quas agerent, moribus meditatos esse, denique quibus sua cuiusque indoles maxime apta videretur, eas potissimum sibi elegisse partes. Veluti Theodorum et Aristodemum, Demosthenis

[1]) Contra pugnare videtur Plutarch. praecept. gerendae reipublicae c. 17. T. II. p. 993. ed. Paris. *ἀλλὰ μιμεῖσθαι δεῖ* (loquitur de iis qui praesunt reipublicae) *τοὺς ὑποκριτὰς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῷ ἀγῶνι προστιθέντας, τοῦ δὲ ὑποβολέως ἀκούοντας καὶ μὴ παρεκβαίνοντας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα τῆς διδομένης ἐξουσίας ὑπὸ τῶν κρατούντων*, ubi *ὑποβολεῖς* existimarunt esse illos monitores, quos Festus dicit in scaena monere histriones (*Souffleurs*). At non de verbis agitur, quae quis praeit, sed de musica tibicinis videlicet qua et histrionum et choreutarum cantus temperatur (Cf. Philon. de vita Mos. II. p. 659. Francof. 1691. *ὥσπερ ὑποβολέως ἀοράτως ἐνηχοῦντος*), ne in animi perturbationibus exprimendis fines transgrediantur. Cf. Cicero de Oratore. III. 60. § 225.

[2]) Cf. De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 168.

aequales, Antigonae Sophocleae, non Euripidei Phoenicis partes sumpsisse legimus[1]). In quo non solum utrum gestu an voce plus valerent, opinor, deliberabant, sed etiam num ad virorum an ad mulierum partes sustinendas accommodatiores essent, num moribus definiendis an affectibus animi exprimendis magis eminerent, denique num ethicum suum genus magis esset an patheticum. (Cicero, de offic. I. 31. *illi enim (histriones) non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt, qui voce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu Melanippam, Clytaemnestram.* Aristot. Rhetor. I II. 12. *ἔστι δὲ λέξις γραφικὴ μὲν ἡ ἀκριβεστάτη, ἀγωνιστικὴ δὲ ἡ ὑποκριτικωτάτη. ταύτης δὲ δύο εἴδη· ἡ μὲν γὰρ ἠθικὴ ἡ δὲ παθητική. διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους·*) Adiuvabantur autem eo, quod tragoedi in solis tragoediis, comoedi in solis comoediis versabantur. Nam quod Cicero enarrat[2]), „*Histriones esse vidimus, qui non solum in dissimillimis personis satisfaciebant, cum tamen in suis versarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere videmus*“ hoc ad Ciceronis aetatem est referendum, non ad antiquam Graecorum scaenam. Haud enim credo recte habere, quod affert Scholiasta ad Luciani Jov. trag. c. 3., Polum et Aristodemum, Demosthenis aequales, in comoediis non minus quam in tragoediis deos egisse. *Πῶλος δὲ καὶ Ἀριστόδημος ὑποκριταὶ περιφανεῖς· ὑπεκρίνοντο οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ κωμῳδίαις τοὺς θεούς.*

Transimus ad potissima actionis praesidia, quibus ipsa ars continetur, vocem et motum vel gestum[3]).

---

[1]) Demosthen. de male gesta legatione p. 418. *ταῦτα μὲν γὰρ τὰ ἰαμβεῖα ἐκ Φοίνικός ἐστιν Εὐριπίδου· τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμα οὐδὲ πώποτε οὔτε Θεόδωρος οὔτε Ἀριστόδημος ὑπεκρίναντο, — ἀλλὰ Πόλων ἠγωνίζετο καὶ εἴ τις ἄλλος τῶν παλαιῶν ὑποκριτῶν. Ἀντιγόνην δὲ Σοφοκλέους πολλάκις μὲν Θεόδωρος πολλάκις δὲ Ἀριστόδημος ὑποκέκριται. ἐν ᾗ πεποιημένα ἰαμβεῖα καλῶς καὶ συμφερόντως ὑμῖν πολλάκις αὐτὸς εἰρηκὼς καὶ ἀκριβῶς ἐξεπιστάμενος παρέλιπεν.*

[2]) De oratore III. c. § 109.

[3]) Cic. de oratore I. c. 5. §. 18. *Quid ego de actione ipsa plura dicam? quae motu corporis, quae gestu, quae vultu, quae vocis conformatione ac varietate moderanda est: quae sola per se quanta sit, histrionum levis ars et scaena declarat.*

Atque ad vocem quidem conformandam et excolendam ab histrionibus insignis adhibita est cura ac diligentia. Vocis enim in agendo tanta est vis, ut ex ea recte dicatur iudicari histrio, quemadmodum sententiis censetur orator[1]), eademque ad actionis usum atque laudem maximam obtineat partem[2]). Nam sonis homines ut aera tinnitu dignoscimus. Quamobrem qui diversas hominum naturas moresque in scaena vult imitari, eum necesse est infinitam habere sonorum varietatem, vicissitudinem, commutationem. Sunt enim tot soni, quot animi mores motus affectus. Veluti alios sibi vult ira, alios moeror, alios habet veritas, alios simulatio, aliis utitur senis tranquillitas, aliis iuvenis fervor, aliis remittuntur animi, aliis contrahuntur. Quibus omnibus qui prout res ferebat, ut Theodorus ille[3]), uteretur tanquam suis, non alienis, is summa laude dignus habebatur. Indigebant autem veteres Graeci eo maiori quam nostri histriones vocis varietate, quod et plures deinceps in singulis tragoediis habebant partes et cum feminae in scaenam prodirent nullae iidem mulieres in scaena agebant. Itaque mox parva, mox magna voce, modo acutissima feminarum, modo grandissima deorum atque heroum opus erat[4]). Accedebat, quod gravissimum est, ut cum hac tanta vocis varietate eam coniungerent modestiam et continentiam, quae semper totius fabulae singularumque partium spectaret convenientiam, ita ut vel is, qui maiori arte emineret, si secundas aut tertias partes haberet actor, suam vocem facile summitteret, ut primarum actor quam

---

[1]) Plutarch. vita Demosth. p. 1033. T. II. ed. Paris. *τοὺς ὑποκριτὰς δεῖ κρίνειν ἐκ τῆς φωνῆς τοὺς δὲ ῥήτορας ἐκ τῆς γνώμης.*

[2]) Cic. de orat. III. c. 6.0. § 224. Arist. rhet. III. 1. *φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν.*

[3]) Arist. rhetor. III. 2 4. *δεῖ λανθάνειν ποιοῦντας καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως· τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τοὐναντίον· — οἷον ἡ Θεοδώρου φωνὴ πέπονθεν πρὸς τὴν τῶν ἄλλων ὑποκριτῶν. ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι. αἱ δ'ἀλλότριαι.*

[4]) Cf. Poll. IV. 114. *εἴποις δ'ἂν βαρύστονος ὑποκριτής, βομβῶν, περιβομβῶν, ληκυθίζων, λαρυγγίζων, φαρυγγίζων καὶ βαρύφωνος δὲ καὶ λεπτόφωνος καὶ γυναικόφωνος καὶ στρηνόφωνος καὶ ὅσα σὺν τούτοις ἄλλα ἐν τοῖς περὶ φωνῆς εἴρηται.* Lucian. Pisc. 31. *βοᾶν ἡρωικόν.* Diodor. Sic. XVI. p. 558. Neoptolemus, Demosthenis aequalis, dicitur *πρωτεύων τῇ μεγαλοφωνίᾳ καὶ τῇ δόξῃ.* Lucian. Nigr. c. 11. *μέγα κεχηνότες μικρὸν φθέγγονται καὶ ἰσχνὸν καὶ γυναικῶδες.*

maxime excelleret [1]). Hoc autem adeo est necessarium, ut eo neglecto, quod nunc ipsum saepissime accidere videmus [2]), vel eximia histrionis ars noceat plus quam prosit fabulae ita, ut poeta voluit, agendae.

Quanta vero praeter varietatem vocis flagitata sit vocis vis atque amplitudo, id ex ingenti theatrorum, quae apud Graecos erant, magnitudine diiudicari potest. Nam cum hodie vix mille hominibus histriones satisfacere possint, quantam fuisse putabimus illorum tragoedorum vocem, qui vel a viginti millibus hominum in theatro recitantes ita poterant audiri, ut facile animadverteretur, num vel levissimus spiritus in pronuntiando esset neglectus. Poterat sane ad augendam histrionum vocem nonnihil valere larvarum usus ac proprietas [3]), poterant aliquid conferre *ἠχεῖα* illa, in theatro collocata [4]), quae qualia fuerint adhuc obscurum est, poterat multum efficere naturae quaedam praestantia, sed plurimum tamen tribuendum videtur singulari histrionum arti ac labori.

Qui quidem ita serviebant voci, ut non solum in bibendo edendoque summa uterentur frugalitate iique exagitarentur tragoedi, qui ventri nimis indulgentes voci nocerent [5]), sed etiam

---

[1]) Cic. divin. in Caecil. c. 14. § 48. *Ut in actoribus Graecis fieri videmus saepe illum, qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere quam ipse primarum, multum submittere. ut ille princeps quam maxime excellat: sic faciet Alienus: tibi serviet tibi lenocinabitur, minus aliquanto contendet, quam potest.*

[2]) Lepidissime vulgare nostrorum histrionum genus perstrinxit vir incorrupti iudicii E. Kossak commentatione, quae inscripta est: „Mimenbilder. Die kleinen Meister.“ in Schlesische Zeitung 1858. No. 39.

[3]) Cf. Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens.

[4]) Vitruv. V. 5, 2. ibid. I. 1, 9.

[5]) Athen. VIII. 344. d. *Μυνίσκος ὁ τραγικὸς ὑποκριτὴς κωμῳδεῖται ὑπὸ Πλάτωνος ἐν Σύρφαξι ὡς ὀψοφάγος.* Athen. VIII. 343. e. f. *ὀψοφάγος δ' ἦν καὶ Λεοντεὺς ὁ Ἀργεῖος τραγῳδὸς, Ἀθηνίωνος μὲν μαθητὴς, οἰκείης δὲ γενόμενος Ἰόβα τοῦ Μαυρουσίων βασιλέως, ὥς φησιν Ἀμάραντος ἐν τοῖς περὶ σκηνῆς, γεγραφέναι φάσκων εἰς αὐτὸν τόδε τὸ ἐπίγραμμα τὸν Ἰόβαν, ὅτε κακῶς τὴν Ὑψιπύλην ὑπεκρίνατο·*

Μή με Λεοντῆος τραγικοῦ κιναρηφάγου ἦθος
λεύσσων Ὑψιπύλης ἐς κακὸν ἦτορ ὄρα.
ἤμην γὰρ ποτ' ἐγὼ Βάκχῳ φίλος, οὐδέ τιν' ὧδε
γῆρυν χρυσολόβοις οὔασιν ἡγάσατο.
νῦν δέ με χυτρόποδες, κέραμοι καὶ ξηρὰ τάγηνα
χήρωσαν φωνῆς γαστρὶ χαριζόμενον.

certis spatiandi quiescendique vicibus observatis quotidie se exercitarent. Idque tam religiose factitabant, ut post coenam nunquam declamitarent, sed mane ieiuni vocem cubantes sensim ab imis sonis ad summos excitarent, eandemque cum egerant sedentes a contentione conderent, ab acutissimo sono usque ad gravissimum eam recipientes et quasi quodammodo colligentes. (Aristot. Problem. XI. 22. *Διὰ τί τοῖς μετὰ τὰ σιτία κεκραγόσιν ἡ φωνὴ διαφθείρεται; καὶ πάντας ἂν ἴδοιμεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοιούτους ἔωθέν τε καὶ νήστεις τὰς μελέτας ποιουμένους.* Quint. inst. orat. IX. 3. 19—22. Cic. de orat. I. 59.)

Neque vero solum conformationi vocis operam dabant, ut et vim haberet summam atque amplitudinem et maximam varietatem ac commutationem, sed etiam in pronuntiando eximia erant cautione ac diligentia. In qua quam dissimilis sit nostra aetas illis, qui in Graecorum theatris spectatores erant, notissimum illud docet Hegelochi exemplum. Nam nos quidem cum haut ita moleste feramus, si alii Vindobonensium, alii Berolinensium, alii alia lingua audientium aures obtundunt, nemo fere unus recte et germanice in scaena loquitur, Hegelochus ille tragicus histrio, cum in Euripidis Oreste hoc commisisset, ut neglecto levissimo spiritu pro

ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὁρῶ (video malaciam)

pronuntiaret

ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλῆν ὁρῶ (video mustelam)

non modo politiores homines leniter subriserunt, sed totum exclamavit theatrum comicique poetae non destiterunt eum salibus perfricare [1]).

Par etiam numerorum habita est ratio, ita ut in his si paullum

---

[1]) Schol Euripid. Orest. c. 269. *ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὁρῶ· κεκωμῴδηται ὁ στίχος διὰ Ἡγέλοχον τὸν ὑποκριτήν· οὐ γὰρ φθάσαντα διελεῖν τὴν συναλοιφήν, ἐπιλείψαντος τοῦ πνεύματος, τοῖς ἀκροωμένοις τὴν γαλῆν δόξαι λέγειν τὸ ζῶον, ἀλλ' οὐχὶ τὰ γαληνά· πολλοὶ μὲν οὖν διέπαιξαν τῶν κωμικῶν, Ἀριστοφάνης καὶ Στράττις ἐν Ἀνθρωποβοράισῃ καὶ Σαννυρίων ἐν Δανάῃ.* Cf. Schol. ad Arist. Ran. v. 305. Meineke, fragm. comic. graec. II. p. 763. 874. p. 787. V. CXVII. ex incerta fabula:

γαλήν' ὁρῶ. Β. ποῖ, πρὸς θεῶν, ποῖ, ποῖ γαλῆν;
Α. γαλήν'. Β. ἐγὼ δ' ᾤμην σε γαλῆν λέγειν ὁρῶ.

esset offensum, ut aut contractione brevior fieret syllaba aut productione longior, sibilaretur histrio et exploderetur[1]).

Quapropter cum tantum esset vocis in theatro momentum, in ipsa scaena exstruenda non neglecta est eius cura. Veluti cum Alexander voluisset ex aere fieri proscaenium, adversatus est architectus, quod ita corrumperetur vox. (Plutarch. non posse suaviter vivi secundum Epicurum p. 1340. T. II. ed. Paris. *χαλκοῦν Ἀλέξανδρον ἐν Πέλλῃ βουλόμενος ποιῆσαι τὸ προσκήνιον, οὐκ εἴασεν ὁ τεχνίτης, ὡς διαφθεροῦντα τῶν ὑποκριτῶν τὴν φωνήν*).

At dixerit quispiam haec pleraque omnia non tam Aeschyleae esse aetatis, quam multo posteriorum temporum. Fateor illud quidem, sed tamen probabile est, etsi sero neque ante Aristotelis aetatem reperta sit artis ratio atque doctrina, artis ipsius non solum radices, sed etiam florem ad Aeschyli, Sophoclis, Euripides aetatem pertinere. Quod quidem verum esse cum eo firmatur, quod solent omnes artes prius exstare quam artium disciplinae[2]), tum vero hoc maxime comprobatur, quod vel ii scriptores, qui Caesarum temporibus fuerunt, in optimorum clarissimorumque histrionum numero antiquissimos illos Aeschyli, Sophoclis, Euripidis referunt. Affero unum Plutarchi testimonium, qui eo libello, quo bellone an pace clariores fuerint Athenienses examinat, hos enumerat c. 6. p. 426. T. I. ed. Paris. *Ἔνθεν μὲν δὴ προσίτωσαν ὑπ' αὐλοῖς καὶ λύραις ποιηταὶ λέγοντες καὶ ᾄδοντες*

Εὐφημεῖν χρὴ καξίστασθαι κ. τ. λ.

καὶ σκευὰς καὶ προσωπεῖα καὶ βωμοὺς καὶ μηχανὰς ἀπὸ σκηνῆς περιάκτους καὶ τρίποδας ἐπινικίους κομίζοντες· τραγικοὶ δ' αὐτοῖς ὑποκριταὶ καὶ Νικόστρατοι καὶ Καλλιπίδαι (Mynisci aemulus) *καὶ Μυνίσκοι* (Aeschyli histrio) *καὶ Θεόδωροι καὶ Πῶλοι συνίτωσαν*[3]).

Venio ad alteram actionis partem, quae corporis motu continetur. In quo genere haec potissimum sunt spectanda: ha-

[1]) Hoc de sua quidem aetate enarrat Cic. de oratore III. 50. 196. Paradox. 3. extr.

[2]) Cf. De Aeschyli re scaenica pars I. p. 143.

[3]) Cf. Plutarch. Agesil. c. 21. *Καλλιπίδης ὁ τῶν τραγικῶν ὑποκριτὴς ὄνομα καὶ δόξαν ἔχων ἐν τοῖς Ἕλλησι καὶ σπουδαζόμενος ὑπὸ πάντων*

bitus (σχῆμα), status, incessu, capitis motus, vultus, manuum gestus[1]), sicuti manifeste testantur et alii[2]) et Quintil. instit. orat. XI. c. 3. § 14. *Cum sit autem omnis actio, ut dixi, in duas divisa partes, vocem gestumque, quorum alter oculos, altera aures movet, per quos duos sensus omnis ad animum penetrat affectus, prius est de voce dicere, cui etiam gestus accommodatur.* § 65. *(gestus)* — *et ipse voci consentit et animo cum ea simul paret.* § 66. — *ex vultu ingressuque perspicitur habitus animorum.* § 68. *Praecipuum in actione* — *caput est.* § 85. *Manus* — *sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest, quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur.*

Sed haec tamen omnia in tragica quidem Graecorum scaena angustissimis circumscripta erant finibus. Nam vultus primum adiumento, qui in oratore vel maxime dominatur[3]), cuius summa est varietas summumque ad movendos animos momentum, propter larvarum usum[4]) prorsus privati erant histriones Graeci. Qui personarum usus quantum detrimenti afferret histrionum arti, rectissime iudicaverunt senes quidam Romani, Ciceronis aequales, qui personatum ne Roscium quidem, celeberrimum illius aetatis histrionem, magno opere laudabant[5]). Animi est enim omnis actio et imago animi vultus est, indices oculi[6]). Esse tamen aliquantum ipsa larvarum forma, colore, vultu effectum ad significandos qui histrionibus in scaena agendi erant mores, ex hoc intellegitur, quod Aesopus, histrio tragicus, non prius fertur ullam induisse suo capiti personam, quam „diu ex adverso con-

---

[1]) Cicero de oratore I. c. 5. § 18. *Nam quid ego de actione ipsa plura dicam? quae motu corporis, quae gestu, quae vultu, quae vocis conformatione ac varietate moderanda est.*

[2]) Plutarch. Demetr. c. 18. in praecipuis artis praesidiis enumerat *βάδισιν καὶ φωνὴν καὶ κατάκλισιν καὶ προσαγόρευσιν.* Lucian. Pisc. c. 31. *τὸ πρᾶγμα ὅμοιον ἐδόκει μοι καθάπερ ἂν εἴ τις ὑποκριτὴς τραγῳδίας μαλθακὸς αὐτὸς ὢν καὶ γυναικεῖος Ἀχιλλέα — ὑποκρίνοιτο — μήτε βαδίζων μήτε βοῶν ἡρωϊκόν.*

[3]) Quintil. inst. orat. XI. c. 3. § 72.

[4]) Cf. De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 199 sqq.

[5]) Cic. de oratore. III. c. 60. § 221.

[6]) Cic. de oratore. III. c. 60. § 221.

templaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem [1])."

Hoc vero vix credibile est, quod vir clarissimus Bernhardy statuit, prout singularum personarum in singulis fabulis mutarentur animi motus, aliis atque aliis deinceps actores usos esse larvis[2]). Immo cum propter theatrorum amplitudinem vultus in scaena exprimendi minus habita est ratio, tum vero propter ipsam Graecae tragoediae naturam[3]). Nam Graeci, qua erant ingenii solertia iudiciique elegantia ac subtilitate, non commisissent profecto, ut hoc egregio actionis adiumento ultro supersederent, nisi natura ac proprietas tragoediae Graecae hoc tulisset, ut actorum facies ac vultus tegerentur. Est enim alia nostrarum fabularum ratio, alia antiquae tragoediae. Apud nos indicati tantum atque incohati quasi a poetis mores, ut histrionis sit et aliis praesidiis et vultus potissimum ope eos perficere et quasi ante spectatorum oculos animosque explicare, in Graecorum tragoedia factae quaedam et expressae statim ab initio morum formae, quae non tam explicandae et supplendae, quam servandae et retinendae per omnes fabulae vicissitudines videantur.

Accedebat, quod nota erant apud Graecos omnibus fere, qui in theatro spectabant, fabularum cum argumenta tum personae, ita ut facilius, quales eas singuli informassent poetae, diiudicare possent, cum in nostris theatris aliae atque aliae innumerae se excipiant fabulae, quarum diversissima argumenta aut nemini aut paucis sunt cognita. Quamobrem ut nos quidem in scaena nullo pacto ferre possumus larvarum usum, ita Graeci, quae erat tragoediae apud eos natura, facile eum poterant admittere, qui adeo non indigerent vultus varietate, ut satis iis esset, quem-

---

[1]) Fronto II. p. 253. ed. Mediol. Eodem referendum fortasse Quintil. XI. 3. 73. *In iis, quae ad scaenam componuntur, fabulis artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur: ut sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules.*

[2]) G. Bernhardy, Grundriss der griechischen Litteratur. II. p. 649. *Wenig hört man von derjenigen Klasse von Masken, die man ἔνσκενα nannte*: Hesych. *τὰ παρεπόμενα πρόσωπα ἐπὶ σκηνῆς, das heisst, wie man aus der umständlichen Beschreibung Poll. IV.* 141 *(wo ἔνσκενα noch steht) ersieht, solche die zu besonderen Scenen und momentanen Characterzügen passten.*" Ego quid de illo larvarum genere sentirem, exposui p. 205.

[3]) Cf. de Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 202.

admodum vidimus[1]), neglecta singularum personarum proprietate, certa quaedam genera larvarum expressisse, quibus ab initio fabulae usque ad finem actores uterentur.

Quemadmodum autem propter larvarum usum Graecorum tragoedi in agendo carebant vultus auxilio, sic ceteri quoque corporis motus maxime erant coerciti ponderoso illo histrionum apparatu, quo Aeschylum memoravimus ad magnificentiam et decorem augendum instruxisse histriones[2]). Quid enim? Celsis illis, quibus utebantur, calceis nonne incedendi libertas mirum quantum impediebatur, ut vel difficillimum esset non cadere. Quod quam non raro factum sit, permulti illi docent et aliorum et Luciani loci, quibus simul, quam id ridiculum quamque turpe fuerit, describitur[3]). Quid? Ipsius corporis num magna poterat esse agilitas atque mobilitas, cum pectus ac venter prosternidio illo et progastridio supra naturam haud mediocriter amplificarentur? Quid? Capitis nutus et inclinatio nonne propter personam naturalis magnitudinis modum longe superantem summa cautione erant adhibenda[4])? Denique manus quoque, quarum tanta est ad imitandum vis, ut recte eae dicantur loquacissimae peculiarisque ab iis appellata sit ars (*χειρονομία*)[5]), nonne manus, inquam, credibile est, manicis illis, quas dixi[6]), paululum esse impeditas?

---

[1]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 203.

[2]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 192 sqq.

[3]) Lucian. Gall. c. 26. *ἐπειδὰν πέσωσιν, ὅμοιοι μάλιστα φαίνονται τοῖς τραγικοῖς ὑποκριταῖς ὧν πολλοὺς ἰδεῖν ἔστι τέως μὲν Κέκροπας δῆθεν ὄντας ἢ Σισύφους ἢ Τηλέφους, διαδήματα ἔχοντες καὶ ξίφη ἐλεφαντόκωπα καὶ ἐπίσειστον κόμην χλαμύδα χρυσόπαστον· ἢν δὲ„ οἷα πολλὰ γίνεται, κενεμβατήσας τις αὐτῶν ἐν μέσῃ τῇ σκηνῇ καταπέσῃ, γέλωτα δηλαδὴ παρέχει τοῖς θεαταῖς τοῦ προσωπείου μὲν συντριβέντος αὐτῷ διαδήματι, ἠμαγμένης δὲ τῆς ἀληθοῦς κεφαλῆς τοῦ ὑποκριτοῦ καὶ τῶν σκελῶν ἐπὶ πολὺ γυμνουμένων ὡς τῆς τε ἐσθῆτος τὰ ἔνδοθεν φαίνεσθαι ῥάκια δύστηνα ὄντα καὶ τῶν κοθόρνων τὴν ὑπόδεσιν ἀμορφοτάτην καὶ οὐ κατὰ λόγον τοῦ ποδός.* Anachars. c. 23. Nigrin. c. 11.

[4]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 204.

[5]) Cf. Lucian. de saltat. c. 63. *Ἀκούω, ἄνθρωπε, ἃ ποιεῖς, οὐχ ὁρῶ μόνον, ἀλλά μοι δοκεῖς ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν.* Sommerbrodt, de triplici pantomimorum genere. [Scaenica p. 40.]

[6]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 198.

Hae cum essent tot tantaeque difficultates summa videmus opus fuisse arte, ut motu gestuque histriones elegantissimo illi Graecorum, praesertim Atheniensium iudicio, ut placuerunt, placere potuerint. Quae quidem ars in duabus postissimum rebus videtur fuisse posita. Nam primum quidem summa flagitabatur corporis exercitatio, cuius ope efficeretur, ut maxima membrorum firmitas coniuncta esset cum eximia corporis mobilitate[1]). Etenim si quis non omnium corporis membrorum adeo est compos, ut facile nutum voluntatemque suam sequantur, is quamvis rectissime intellexerit, quales sibi exprimendi sint in scaena mores, a proposito longe aberrabit. Alterum non minus necessarium hoc erat, ut qui ita esset exercitatus idem quid in quaque re deceret recte diiudicaret[2]) omninoque, quod gravissimum est, modum teneret.

Et illud quidem palaestrae et saltationis studiis est factum, quae vel maxime necessaria esse, cum nostrae aetatis histriones ad unum omnes videantur nescire, Cicero tam egregie intellexit, ut plane negaret[3]), quemquam posse satisfacere in gestu, nisi palaestram, nisi saltare didicisset.

Videre autem, quid in quaque re deceat, quod secundo loco posueramus, etsi naturae hoc magis est quam doctrinae, tamen in hac re, opinor, qui et tragoediae et actionis scaenicae recte habetur auctor, ipse viam monstravit Aeschylus. Qui quidem quemadmodum omnibus rebus magnificentiae decorique tragoediae consuluit[4]), idem maiestatem illam summa actionis simplicitate ac moderatione optime sustineri posse et, si quando a modo aberraretur, magis nimium, quam parum offendere rectissime perspexit. Idque ne temere divinare potius videamur quam certo scire, affero luculentissimum quod exstat de

---

[1]) Quae enim Lucian. de saltat. c. 72. *ὃ δέ ἐστι μάλιστα ἐπὶ τῶν ὀρχηστῶν ἐπαινέσαι, τοῦτο ἤδη ἐρῶ· τὸ γὰρ ἰσχύν τε ἅμα καὶ ὑγρότητα τῶν μελῶν ἐπιτηδεύειν ὁμοίως παράδοξον εἶναί μοι δοκεῖ, ὡς εἴ τις ἐν τῷ αὐτῷ καὶ Ἡρακλέους τὸ καρτερὸν καὶ Ἀφροδίτης τὸ ὀβρὸν δεικνύοι* vult inesse in saltatore, eadem actori necessaria sunt.

[2]) Cic. de oratore. III. c. 22. § 74. — histrio, quid deceat, quaerit.

[3]) Cic. de oratore. III. c. 22. § 83.

[4]) De Aeschyli re scaenica. Pars II. p. 184 sqq.

histrione eius, quo inprimis usus est, documentum. Nam Myniscus Chalcidensis Aeschyli histrio auctore Aristotele poetica c. 26. § 2. Callipidem aequalem vituperans, quod nimius sit in agendo, eum appellat simiam: *ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότεροι τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾠοντο ὑποκριτὰς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα, πίθηκον ὁ Μυνίσκος τὸν Καλλιπίδην ἐκάλει.* Quod si comparamus cum § 3. . . *εἶτα οὐδὲ μίμησις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων,* cum Myniscum constet ab ipso Aeschylo edoctum esse, ita ut eius iudicium non longe abesse putandum sit ab Aeschyli iudicio, Aeschylo actionem licet iudicare probatam fuisse sedatam, moderatam, honestam, denique non nimiam. Nempe sic voluit histriones suas partes agere ut Quintilianus gravioribus quidem facere moris fuisse testatur, ut gestus magis ad sensum quam ad verba esset accommodatus[1]), eoque modo histrionis imitatio a choreutarum actione differret.

At enimvero paullo etiam accuratius de hac re poterimus existimare, si in memoriam revocaverimus, quod nunc quidem exploratum videtur[2]), summum inter sese adiumentum

---

[1]) Quintil. instit. orat. XI. 3. 89. *Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus; quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.* Cic. orat. III. c. 59. § 220.

[2]) C. Hoffmann, tragoedia Graecorum cum plasticae artis operibus comparata. Moguntiae 1834. K. F. Hermann, über die Studien der griechischen Künstler p. 39. *Welcher mächtige Einfluss in dieser Hinsicht namentlich dem Drama auf die Darstellungen der griechischen Kunst sei es in ernster oder heiterer Haltung gebührt, ist in neuerer Zeit vielfach nachgewiesen und liegt um so mehr in der Natur der Sache, als die scenischen Aufführungen nicht allein die Phantasie mächtiger als jede sonstige Art von Poesie anregten, sondern zugleich die Schauspielkunst der bildenden gleichsam als Vorgängerin in lebendiger Plastik diente.*" — „*So häufig wir später den umgekehrten Fall finden, dass Werke der bildenden Kunst auf poetische oder rhetorische Schilderungen eingewirkt haben, so sicher kann man für die früheren Entwickelungsstufen das entgegengesetzte Verhältniss beider Künste annehmen.*" A. W. Schlegel in Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Ausg. p. 66. „*Man wird wohl thun, sich dabei die alte Skulptur gegenwärtig zu erhalten, und vielleicht ist es das treffendste Bild, sich jene als belebte, bewegliche Statuen im grossen Stil zu denken.*"

sibi attulisse histrionum artem et artem fingendi, ita ut quemadmodum antiquioribus, Aeschyli potissimum temporibus, fingendi ars histrionum artificio mirifice aucta est, sic posteaquam Periclis aetate permagna cepit incrementa statuariorum ars, histrionis invicem sequerentur sculptorum vestigia. Quod si recte se habet, haud admodum a vero videmur aberrare, si quae de Hegia Critio Nesiote sculptoribus, Aeschyli aequalibus, traduntur a Luciano rhetor. praecept. c. 9. *εἶτά σε κελεύσει ζηλοῦν ἐκείνους τοὺς ἀρχαίους ἄνδρας ἕωλα παραδείγματα παρατιθεὶς τῶν λόγων οὐ ῥᾴδια μιμεῖσθαι, οἷα τὰ τῆς παλαιᾶς ἐργασίας ἐστίν, Ἡγίου καὶ τῶν ἀμφὶ Κριτίον καὶ Νησιώτην, ἀπεσφιγμένα καὶ νευρώδη καὶ σκληρὰ καὶ ἀκριβῶς ἀποτετμημένα ταῖς γραμμαῖς* ad histrionum artem transferimus, qualis in Aeschyli fabulis fuerit usurpata. Itaque eam dicemus fuisse non mollem, dulcem, lenem, sed nervosam, asperam, grandem, motusque et gestus directos quodammodo atque circumcisos, graves, sollemnes, denique cum austera Aeschylearum fabularum maiestate et simplicitate plane congruentes[1]). Esse autem omnino Aeschylum in tragoediis suis magis secutum habitus statusque gravitatem, quam gestuum agilitatem atque celeritatem non pauca comprobant exempla. Veluti Prometheus per totam fabulam saxo affixus est, ita ut nulli prope possint esse eius motus gestusque in Agamemnone Cassandra, saepius a Clytaemnestra invitata, ut in regiam introiret, in media scaena diu immota tacet, habitu tamen, ut et chori et Clytaemnestrae verba docent, satis qui animi sit affectus exprimens v. 965. sqq.

Χορ. *ἑρμηνέως ἔοικεν ἡ ξένη τορεῖ*
δεῖσθαι· τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαιρέτου.
Κλυτ. *ἦ μαίνεταί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν.*

Simile immotae taciturnitatis exemplum in fabulis deperditis exhibuerunt Achilles et Niobe teste Aristophane Ran. v. 911. sqq. (ed. Fritzsche), qui sic facit Euripidem de Aeschylo loquentem

---

[1]) Vita Aeschyli *μόνον — σπουδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις.*

πρώτιστα μὲν γὰρ ἕνα τιν' ἂν καθῖσεν ἐγκαλύψας
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνὺς
πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τοντί[1]).

In quo idem obversatum videtur Aeschylo quod de Timanthe pictore illo celeberrimo narratur[2]). Ut enim Timanthes Parrhasii aequalis, cum immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, maestior Ulixes, maereret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse vidit, quoniam summum illum motum penicillo non posset imitari, sic Aeschylus summum dolorem summo silentio totiusque corporis quasi torpore aptissime exprimi intellexit. Ad hunc vero divinum dolorem silentiumque recte, pulchre, decore imitandum multo maius quoddam artificium requiri, quam ad eos clamores eaque quasi tripudia histrionum, quibus hodie theatra tremere solent, ecquis est qui non facile sibi persuadeat?

Est sane operae pretium, omnes Aeschyli fabulas persequi, quae in iis insunt ad histrionum artem, qualis tum fuerit, diiudicandam indicia investigare, quomodo aucta deinceps tragoediarum varietate aucta sit etiam actionis varietas et mobilitas inquirere. Sed hoc et longum est nec vacuum temeritatis periculo. Itaque finem facio huic disputationi, ne in lubricam divinationis semitam abripiar, eo diligentius mihi potissimum fugiendam,

---

[1]) Vita Aeschyli: *διὰ τὸ πλεονάζειν τῷ βάρει τῶν προσώπων κωμῳδεῖται παρ' Ἀριστοφάνους· ἐν μὲν γὰρ τῇ Νιόβῃ ἕως τρίτης ἡμέρας ἐπικαθημένη τῷ τάφῳ τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμμένη. ἐν δὲ τῇ τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται, πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.*

Schol. ad Arist. Ran. v. 912. *ἐγκαλύψας· ὡς αὐτοῦ εἰσφέροντος ἐν δράμασί τινα κεκαλυμμένον· ὁ Ἀχιλλεὺς δὲ καθήμενός ἐστι καὶ οὐχ ἀποκρινόμενος παρ' Αἰσχύλῳ ἐν δράματι ἐπιγραφομένῳ Φρυξὶν ἢ Ἕκτορος λύτροις, οὐδὲν δὲ ὁ Ἀχιλλεὺς φθέγγεται.*

Schol. ad Aesch. Prometh. v. 435. *σιωπῶσι γὰρ παρὰ τοῖς ποιηταῖς τὰ πρόσωπα ἢ δι' αὐθαδίαν ὡς [Ἀχιλλεὺς ἐν τοῖς Φρυξὶ] Σοφοκλέους ἢ διὰ συμφορὰν, ὡς Ἀχιλλεὺς ἐν τοῖς Φρυξὶ καὶ ἡ Νιόβη παρ' Αἰσχύλῳ.* Cf. Aeschyli tragoed. rec. G. Hermann. T. I. p. 351. Eustath. p. 1940, 64. *καὶ γάρ τοι παρὰ Αἰσχύλῳ κάθηνταί που πρόσωπα σιωπῶντα ἐφ' ἱκανὸν κατα σχῆμα ἢ πένθους ἢ θαυμασμοῦ ἤ τινος ἑτεροίου πάθους.*

[2]) Cic. orator c. 22. § 74. Plin. XXXV. 10. 36: eius est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patruum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

quod a principio hoc maxime proposueram, ut in his tantis rei scaenicae tenebris si fieri posset nil promerem, nisi quod certis testimoniis evinci posset, dispositisque quae ita reperta essent atque in ordinem redactis ad informandam illustrandamque hanc obscuram adhuc disciplinam aliquid conferrem.

In qua re si vel tantillum profecisse iudicabor, eo verius validiusque gaudebo, quo rariora haec sunt mea otia Tanglimensia, quoque minus ob hanc rem sperare licet, posthac futurum esse, ut has studiorum laborumque meorum delicias unquam possim exhaurire.

Conspectus.

Pars I.

p.
Prooemium 111
De rei scaenicae primordiis sive de partibus theatri earumque origine 115
De Aeschyli re scaenica 128
De scaena eiusque exornatione 130
De scaena ductili p. 133. De scaena versili sive de periactis p. 134. De parascaeniis p. 135. De proscaenio sive de logeo p. 137. De hyposcaenio p. 140. De scaenae pictura sive de scaenographia p. 142. De proscaenii exornatione p. 144. De machinis p. 151. (de eccyclemate sive de exostra p. 151. de machina sive de aeoremate p. 153. de theologeo p. 155. de gerano p. 156. de ceraunoscopeo p. 156. de bronteo p. 157. de anapiesmatis p. 157. de scalis Charoneis p. 158.)
De orchestra eiusque exornatione 159

Pars II.

De numero histrionum 165
De ornatu histrionum 183
De endymatis p. 186. De periblematis p. 190. De cothurnis et embatis p. 192. De somatio p. 197. De progastridio et prosternidio p. 198. De personis sive larvis p. 199.

Pars III.

De arte histrionum 209
De actione epica sive de rhapsodorum actione 212
De actione melica sive de choreutarum actione 214
De actione dramatica sive de histrionum actione 222

ANZEIGE UND BEURTHEILUNG

von

A. SCHOENBORN, Die Skene der Hellenen. Leipzig 1858.

L. LOHDE, Die Skene der Alten. Berlin 1860.

J. SOMMERBRODT, De Aeschyli re scaenica. 1848—1858.

(1861.)

1) Die Skene der Hellenen. Ein Versuch von A. Schönborn, Professor am kön. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in Posen. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Dr. Carl Schönborn, Director des Magdalenen-Gymnasiums in Breslau. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1858. XI u. 361 S. gr. 8. Mit einer Steintafel.

2) Die Skene der Alten. Zwanzigstes Programm zum Winkelmannsfest der archäologischen Gesellschaft zu Berlin von Ludwig Lohde. Mit einer Bildtafel. Berlin 1860. Gedruckt auf Kosten der archäologischen Gesellschaft. In Commission bei W. Hertz. 24 S. gr. 4.

3) De Aeschyli re scaenica. scripsit Dr. Julius Sommerbrodt. pars I—III. 1848—1858. Berolini in commissis Weidmannorum. CIX S. 4.

Wir sind Hrn. Lohde Dank schuldig, dass er einen Irrthum Schönborns in Erklärung der Trümmer des Theaters von Aspendos beseitigt hat. Schönborn, der von den wenigen antiken Theatern, in welchen die Skene erhalten ist, das von Aspendos in Kleinasien selbst besucht hat, glaubte in den an der dortigen Skenenfront hervortretenden Gebälkstücken mit den von ihnen getragenen Kranzgesimsplatten Ueberreste einer 'auswärts angebrachten Plattform zu erkennen, eines Ganges oder fortlaufenden Balkons, dergleichen in manchen Gebirgsgegenden der Schweiz und Deutschlands noch jetzt an den Häusern sich befinden'. Er sucht damit die Stelle des Vitruvius V. 7, 6 (50) (*podii altitudo ab libramento pulpiti cum corona et lysi duodecima orchestrae diametri: supra podium columnae cum capitulis et spiris altae quarta parte eiusdem diametri: epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte. pluteum insuper cum unda et corona inferioris plutei dimidia parte: supra id pluteum columnae quarta parte minore altitudine sint quam inferiores: epistylia et ornamenta*

earum columnarum quinta parte. item si tertia episcenos futura erit, mediani plutei summum sit dimidia parte: columnae summae medianarum minus altae sint quarta parte: epistylia cum coronis earum columnarum item habeant altitudinis quintam partem) in Verbindung zu bringen, in der Ueberzeugung dass das hier erwähnte *pluteum* den von ihm gefundenen Balcon bezeichne. Der Zweck und die Nothwendigkeit dieser Gänge sei, obgleich Vitruvius nichts davon sage, mit grofser Sicherheit zu errathen. Durch sie sei es möglich geworden, die Handlung auch an die höheren Theile der Bühne hin zu verlegen; sie gewährten ferner passende Haltpunkte für die Decorationen; endlich möchten sie auch gebraucht worden sein, um gewisse Maschinen dort aufzustellen oder von da aus zu handhaben. Dem gegenüber beweist Hr. L. in Uebereinstimmung mit Texier (description de l'Asie Mineure, Paris 1849), dass diese Reste vielmehr Säulenstellungen angehören, die jetzt verschwunden sind, aber ehemals zur architektonischen Ausschmückung dieser Skenenwand in zwei Etagen übereinander angeordnet waren, woran um so weniger gezweifelt werden könne, als die oberen Gebälkstücke nicht blofs horizontale Kranzgesimsplatten, sondern auch noch Giebel darüber tragen, welche die architektonische Darstellung dieser Skenenfront nach oben hin beenden. Dies alles ist klar und überzeugend auseinandergesetzt. Aufserdem hat Hr. L. darauf hingewiesen, dass die Skenenfront noch über diesen so mit Säulen decorierten Theil hinaus sich erhebe und endlich in etwa 6 Fufs breite und 12 Fufs hohe Pfeiler ausgehe, und wahrscheinlich gemacht, dass eine Reihe von Balkenlöchern unter diesen Pfeilern einem ehemals hier befindlichen hölzernen Pultdache angehört habe. Ebenso anschaulich ist die Beschreibung des vorzüglich erhaltenen Bühnengebäudes zu Orange nach Caristie (monuments antiques à Orange, Paris 1856), wo in gleicher Weise die Andeutungen eines solchen Pultdaches vorhanden sind.

Wir sind, wie gesagt, Hrn. L. für diese durch bildliche Darstellung noch erläuterte Aufklärung und Berichtigung, welche überall das gesunde, kunstgeübte Auge des Baumeisters bekundet, verpflichtet. Der ganze übrige Theil des Schriftchens aber, welcher von S. 6 an 'die Einrichtung und Ausstattung der Bühne behufs dramatischer Spiele' auf Grund des erhaltenen schrift-

lichen Materials behandelt, bietet durchgängig nur Bekanntes, wenn auch hie und da mit dem Anschein des Neuen. Was der Vf. wirklich Neues liefert, ist nicht selten unkritisch und erinnert an die Phantasiegebilde des genialen Genelli, welche die Wissenschaft auf lange Zeit verdunkelt und die richtige Kenntnis der scenischen Alterthümer verhindert haben. So lange die Baukünstler mit den Philologen nicht zusammenarbeiten, oder so lange Baumeister nicht zugleich Philologen, Philologen nicht zugleich Baumeister sind, wird dieses Gebiet der Alterthumswissenschaft wenig gefördert werden. Aber gewiss ist die einseitige Thätigkeit des Baumeisters, der sich über alle schriftlichen Nachrichten hinwegsetzt oder sie willkürlich erklärt, gefährlicher als die kritische Arbeit des Philologen, dem der kunstverständige Blick des Baumeisters abgeht. Das vorliegende Schriftchen giebt davon Zeugniss. Irrthümer und Einbildungen, die durch die Untersuchungen der Philologen längst beseitigt sind, tauchen von neuem auf und wirken um so nachtheiliger, je verführerischer der Hauptsatz ist, auf welchem die ganze Abhandlung ruht, dass ähnliche Erfordernisse ähnliche Lösungen herbeiführen, dass mithin die Einrichtungen der griechischen Bühne weit weniger von denen der unsrigen abweichen als man glaube. Je sicherer dergleichen Behauptungen, zumal wenn sie den vorhandenen schriftlichen Denkmälern gegenüber mit so harmloser Kühnheit geltend gemacht werden wie von dem Vf., auf die von Genelli betretene Bahn zurückführen, das Alterthum nicht auf Grund der Ueberlieferung zu erklären, sondern nach eigner Phantasie zu erdichten, desto nachdrücklicher muss immer wieder davor gewarnt werden.

Zur Begründung meines Urtheils führe ich nur ein Beispiel an, das zugleich recht geeignet ist, mit dem Verfahren des Vf. bekannt zu machen und die Leichtigkeit vor Augen zu stellen, mit welcher derselbe seine Ansichten vorzuführen weifs. Es ist die Stelle, wo er von einem vermeintlichen Vorhange der griechischen Bühne spricht, S. 12: 'der Vorhang' so beginnt Hr. L. ohne weiteres 'verschloss die Mittelöffnung im Proskenion, durch die die Bühne zu sehen war, und da derselbe sich der Skene vorspannte, so wurde er ebenso mit dem Namen *προσκήνιον* belegt, den Suidas mit *τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα* erklärt.

Der Vorhang bestand also aus einem Gewebe, das wahrscheinlich wie die Decorations-Hinterwand auf einen Rahmen gespannt war und sich ebenso wie jene aus der Mitte theilte, wenn er nach links und rechts hinter die Proskenionswand und zwar hinter die Gegenwand derselben geschoben wurde, wenn das Stück beginnen sollte. Ob der Vorhang beim griechischen Theater so oder anders hinweggezogen wurde, wird niemals mit Bestimmtheit angegeben werden können. — Dass der Vorhang zuweilen mit Bildern geschmückt war, erfahren wir aus einer Stelle des Duris, in der uns mitgetheilt wird, dass die Athener auf ihrem Theatervorhange den Demetrios bei Gelegenheit des nach ihm benannten Festes wie einen Gott, der auf die Erde herabfährt' (! *ἐπὶ τῆς οἰκουμένης ὀχούμενος*), 'abgebildet hätten. Das Wort *προσκήνιον* änderte aber später seine Bedeutung und ging auf die Bühne selber, auf das Pulpitum derselben und auf die Fronte des Skenengebäudes über, während für die Theatervorhänge die Ausdrücke *αὐλαῖαι* und *παραπετάσματα* gebraucht wurden. — Ob schon zur Zeit der drei grofsen attischen Tragiker ein Vorhang das Theater verschlossen habe, kann zweifelhaft sein, da niemals desselben erwähnt wird. Der mannigfache und complicierte Apparat der Aeschyleischen Bühne lässt aber vermuthen, dass dieselbe auch nicht den Vorhang entbehrt haben werde. Bei Aufführung von Trilogien scheint uns derselbe unentbehrlich zu sein.' Natürlich: ähnliche Forderungen führen ähnliche Lösungen herbei. Wir haben einen Vorhang vor der Bühne, die Römer hatten einen: warum sollte er den Griechen gefehlt haben? Was aber dagewesen sein kann, ist dagewesen. Also 'der Vorhang verschloss die Mittelöffnung im Proskenion'; der Vorhang ist ohne weiteres octroyiert; erst nachträglich wird, als wenn das nur eine Nebensache wäre, bemerkt, dass zur Zeit der drei grofsen Tragiker niemals von einem Vorhange die Rede sei. Nun heifst es bei Suidas: *προσκήνιον τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα*. Bei uns pflegt der Vorhang ein Gewebe zu sein. Auch auf der alten griechischen Bühne wird er ein Gewebe gewesen sein. Suidas erklärt *προσκήνιον* als ein Gewebe an oder auf der Skene; der Vorhang ist also gefunden, das Proskenion ist der Vorhang. Allein *προσκήνιον* bedeutet gewöhnlich etwas anderes. Auch dem Uebelstande ist leicht abzuhelfen. 'Das Wort *προσκήνιον* än-

derte später seine Bedeutung und gieng auf die Bühne über, während für die Theatervorhänge die Ausdrücke *αὐλαῖαι* und *παραπετάσματα* gebraucht wurden.' Ob aber der Vorhang so hinweggezogen worden ist, wie der Vf. sich denkt, oder anders, das wird freilich, wie Hr. L. in naivster Weise hinzusetzt, niemals mit Bestimmtheit angegeben werden können. Sicherlich wird das niemals geschehen, aus dem einfachen Grunde, weil es überhaupt im griechischen Theater keinen Vorhang gegeben hat. Hätte es einen gegeben, so sieht man nicht ein, warum uns die Art und Weise, wie das geschehen, nicht in ähnlicher Weise durch den glücklichen Fund einer Stelle bekannt werden könnte, wie wir es vom römischen Theater wissen.

Mit dergleichen Behauptungen und Erörterungen, die fast Wort für Wort alles Grundes entbehren, oder, was noch schlimmer ist, Wahres mit Falschem vermischen und mit den Nachrichten der Alten nach Gutdünken schalten, wird unsere Kenntnis des Alterthums nicht gefördert. Ehe Hr. L. von einer Mittelöffnung im Proskenion sprach, hätte er vor allen Dingen über den Begriff des Wortes *προσκήνιον* und dessen Entwickelung sich Klarheit verschaffen sollen. Gewiss hat *προσκήνιον* nie einen Theatervorhang bedeutet. Die Geschichte dieses Wortes scheint vielmehr folgende gewesen zu sein: *προσκήνιον* ist erstens, wie Suidas sagt, *τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς περιπέτασμα*, d. i., da Skene das Bühnengebäude bezeichnet, die Decoration des Bühnengebäudes. Als die Bühnendecoration selbst *σκηνή*[1]) genannt wurde (was z. B. aus Plutarch Demetr. 25 (900[d]) *λοιδορῶν εἰς τὸν ἔρωτα τῆς Λαμίας ἔλεγε νῦν πρῶτον ἑωρακέναι πόρνην προερχομένην ἐκ τραγικῆς σκηνῆς*, ebd. 28 (901[e]) und aus Vitruvius hervorgeht, der drei Arten von Skenen anführt: *unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum*), so wurde das Wort *προσκήνιον* in dem Sinne 'Raum vor der Skenenwand' gebraucht, wie *ὑποσκήνιον* den Raum unterhalb der Bühnenwand, *παρασκήνια* die Räume neben der Bühnenwand bezeichnen. Auf diese beiden Bedeutungen lassen sich alle Stellen zurückführen, in welchen vom Proskenion die Rede

[1]) Ueber die Entwickelungsgeschichte des Wortes *σκηνή* s. meine Abhandlung de Aeschyli re scaenica pars I.

ist; auf die erste aufser andern auch die von Hrn. L. angeführte Athen. XII 536ª *γενομένων δὲ τῶν Δημητρίων* (Fest zu Ehren des Demetrios) *Ἀθήνησιν ἐγράφετο* (ὁ *Δημήτριος*) *ἐπὶ τοῦ προσκηνίου ἐπὶ τῆς οἰκουμένης ὀχούμενος*, wo ich übrigens den Demetrios lieber auf der Erde reiten als mit Hrn. L. auf die Erde herabfahren lassen möchte. Hrn. L. mag es nahe gelegen haben, weil bei uns die Bühnenvorhänge bisweilen mit Bildnissen berühmter Männer geschmückt sind, auch hier an ein Gemälde auf dem Vorhange zu denken. Allein es steht nichts im Wege, in Uebereinstimmung mit Suidas Erklärung das hier erwähnte Gemälde als eine Decorationsmalerei zu betrachten, wenn auch die Menge nicht zu einer Theatervorstellung, sondern zu einer Festfeier im Theater versammelt war. Demetrios wurde in Athen wie ein Gott verehrt, das Dionysosfest war in ein Fest zu Ehren des Demetrios verwandelt (Plut. Demetr. 12 (894) *τῶν ἑορτῶν τὰ Διονύσια μετωνόμασαν Δημήτρια*). Bei Athenäos (VI 253) findet sich ein ihm zu Ehren gedichteter Ithyphallos, welcher im wesentlichen den Gedanken ausspricht, der in dem erwähnten Gemälde dargestellt ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass man Demetrios mit diesem Festgesang in das Theater begleitete, das ja nicht blofs zu Bühnenvorstellungen, sondern überhaupt zu allen festlichen Versammlungen benutzt wurde, und dass dort vor der Bühnenwand seine Apotheose in ähnlicher Weise dargestellt wurde, wie sein Bild neben dem Zeus und der Athena auf dem Peplos eingewebt war, der im Festzuge durch die Stadt getragen wurde. Jedenfalls ist diese Ansicht glaublicher, als Demetrios auf einem Theatervorhange gemalt zu denken, der, wie Hr. L. die Sache sich vorstellt, auseinandergezogen zu werden pflegte, so dass also auch das Bild in zwei Hälften zertheilt werden musste. — Ja auch bei Synesios Aegypt. 128 *εἰ δέ τις εἰς τὴν σκηνὴν εἰσβιάζοιτο καὶ τὸ λεγόμενον εἰς ἰοῦτο κυνοφθαλμίζοιτο διὰ τοῦ προσκηνίου τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν ἅπασαν ἀξιῶν ἐποπτεῦσαι, ἐπὶ τοῦτον Ἑλλανοδίκαι τοὺς μαστιγοφόρους ὁπλίζουσι*[1]) — eine Stelle welche Hr.

[1]) d. i. 'wenn sich aber jemand mit Gewalt auf die Bühne drängt und, wie man zu sagen pflegt, unverschämte Blicke dahin wirft und durch das Proskenion alle Veranstaltungen (auf einmal) schauen will, gegen den werden die Mastigophoren von den Hellanodiken bewaffnet [d. i. gegen den schreiten

L. mit einigem Schein für sich hätte anführen können — ist *προσκήνιον* nichts anderes als die Decorationswand vor dem Bühnengebäude, durch welche allein man die Vorbereitungen zur Aufführung eines Stücks (*τὴν παρασκευὴν ἀθρόαν*) sehen konnte. Durch den Vorhang würde man nur die Bühnendecoration wahrgenommen haben.

Für die zweite Bedeutung führe ich nur Servius zu Verg. Georg. II 381 an: *proscaenia autem sunt pulpita ante scaenam, in quibus ludicra exercentur*, ferner die Inschrift auf dem Theater zu Patara: *αὐτοκράτορι . . ἀνέθηκεν καὶ καθιέρωσεν τὸ προσκήνιον, ὃ κατεσκεύασεν ἐκ θεμελίων ὁ πατὴρ αὐτῆς*, und Plutarch über die Lehre Epikurs S. 1340 *χαλκοῦν Ἀλέξανδρον ἐν Πέλλῃ βουλόμενον ποιῆσαι τὸ προσκήνιον οὐκ εἴασεν ὁ τεχνίτης ὡς διαφθεροῦντα τῶν ὑποκριτῶν τὴν φωνήν.*

Um aber noch einmal darauf zurückzukommen, dass es im griechischen Theater keinen Vorhang vor der Bühne gegeben, so liegt der Grund davon in dem Ursprung und Wesen der dramatischen Darstellungen. Sie waren ja anfänglich kein Schauspiel für das Volk, sondern ein Festspiel vom ganzen Volke und im Namen des Volkes zu Ehren des Gottes aufgeführt, wie ich in meiner Abhandlung de Aeschyli re scaenica P. I auseinandergesetzt habe. Orchestra und Skene von dem Zuschauerraume zu trennen oder gar die Orchestra von der Bühne so abzusondern, während gerade der Chor auf der Orchestra den ältesten Theil der Festfeier bildete, würde den Griechen völlig widersinnig erschienen sein. Erst im römischen Theater war das Drama nichts anderes als ein Schauspiel für das Volk. Die Orchestra verlor ihre frühere Bedeutung und wurde als Zuschauerraum von den Senatoren benutzt. Von einer Festfeier von Seiten des Volkes war ebensowenig die Rede als bei uns.

---

die Mastigophoren auf Veranlassung der Hellanodiken ein.'] Vermuthlich bezieht sich das *τὸ λεγόμενον* nicht blofs auf das folgende *κνοφθαλμίζεσθαι*, sondern auf *κνοφθαλμίζεσθαι διὰ τοῦ προσκηνίου*. Es wäre uns damit eine sprichwörtliche Redensart aufbewahrt, die anderweitig nicht bekannt ist.

Einen ganz andern, durchaus wohlthuenden Eindruck macht dagegen das Buch des leider so früh verstorbenen A. Schönborn. Ihm ist es nicht um glänzende Resultate, sondern um ein sicheres Fortschreiten auf dem schwierigen, vielfach verschütteten Gebiete der scenischen Alterthümer zu thun. Die äufsere Einrichtung des Werkes ist die, dass die erste Abtheilung S. 1—108 die Theorie, die zweite S. 109—361 die Praxis, d. h. die Anwendung der Theorie auf die einzelnen Stücke der Tragiker und des Aristophanes enthält.

Referent, welcher von Schönborn an mehreren Stellen ausdrücklich bekämpft wird, ist in vielen Punkten, deren Erörterung hier zu weit führen würde, nicht mit ihm einverstanden. Aber er hält es für seine Pflicht, auf diese gründliche Arbeit, die noch zu wenig gewürdigt worden ist, aufmerksam zu machen, weil in ihr ein schönes, nachahmenswerthes Beispiel klarer, besonnener, gewissenhafter Forschung entgegentritt, das um so gröfsere Hochachtung erweckt, je anspruchsloser es auftritt. Es ist nicht überflüssig immer und immer wieder darauf hinzuweisen, dass die Wissenschaft mehr Gewinn hat von so prunkloser, uneigennütziger Untersuchung, die sich in vielen Fällen gern bescheidet nichts zu wissen, wo Mangelhaftigkeit der Nachrichten keine lückenlose Kenntnis gestattet, als von den kühnen, glänzenden Phantasiebauten, die oft ein einziger Windstofs umbläst und zertrümmert.

Ein Satz, den der Vf. S. 7 aufstellt, ist ebenso richtig als wichtig, dass 'die erhaltenen Theater im Laufe von mehr als einem halben Jahrtausend entstanden sind, dass während dieser Zeit die Beschaffenheit der Schauspiele, die auf den Theatern zur Darstellung kamen, sich änderte, was nicht ohne Einfluss auf die Einrichtung des Theaters, namentlich der Bühne bleiben konnte'. Die griechischen und römischen Theater, das ist vor allen Dingen festzuhalten, sind als solche nicht blofs nach der geographischen Lage, sondern mehr noch nach dem Gegenstande der Darstellung zu unterscheiden. Es ist wahrscheinlich, dass in einzelnen griechischen Städten auch in der Römerzeit vorzugsweise griechische Stücke gegeben und in Folge dessen die alte Einrichtung der Bühne beibehalten wurde, während in anderen mit

der Römerherschaft auch das römische Theater sich Bahn brach und mit den lateinischen Dramen und den Pantomimen, die aufgeführt wurden, auch die Beschaffenheit der römischen Bühne sich geltend machte. Anderseits werden hier und da auch in römischen Städten die Theater für eine *scaena Graeca* (Orelli inscr. Lat. 2602) eingerichtet worden sein. Nehmen wir das an, so wird es nicht in Verwunderung setzen, dass die Verhältnisse gerade in den Skenen der aus dem Alterthum übriggebliebenen Baureste so vielfach von den Bestimmungen des Vitruvius abweichen, wie Schönborn S. 11 mittheilt, dass z. B. 'während die Entfernung des Skenengebäudes vom Kreismittelpunkte im römischen Theater einen halben Radius betragen soll, sie in fast allen gröfser ist und in nicht wenigen die für das hellenische Theater festgesetzte erreicht, ja sie übertrifft, und umgekehrt die Skene in einer ganzen Reihe von hellenischen Theatern weniger als einen Radius, den Vitruvius als Norm ansetzt, vom Kreismittelpunkt fern, in anderen das Maafs übersteigt, nur in wenigen normal ist.' Vitruvius gab ohne Zweifel nur für das rein griechische und für das rein römische Theater die Maafse an, ohne auf die mannigfaltigen Abweichungen einzugehen, welche die verschiedenen Bedürfnisse verschiedener Zeiten mit sich führten. Ich schliefse mich daher mit voller Ueberzeugung den Schlussworten Schönborns S. 14 an: 'demzufolge kann ich nicht glauben, dass die Regeln, welche Vitruvius in Bezug auf die Einrichtung des Theaters aufstellt, willkürliche Bestimmungen, „beengende Vorschriften" (Geppert griech. Bühne S. 93) sind, von denen man am besten thue sich ein für allemal loszusagen.'

Wenn ich zum Schluss noch meine eignen Abhandlungen berühre, so geschieht es theils deshalb, weil die einzelnen Theile wegen vielfacher Berufsgeschäfte nur in langen Zwischenräumen einander haben folgen können, so dass der Anfang in eine ziemlich entfernte Zeit (1848) fällt, theils um die Arbeit, obgleich sie nach dem ursprünglichen Plane noch nicht ganz vollständig ist, vorläufig für abgeschlossen zu erklären, da mein jetziges Amt noch weniger Mufse zur Fortführung derselben verspricht als meine früheren Lebensverhältnisse.

Der erste Theil ist in den Jahrbüchern für classische Philologie bereits von Gottfried Hermann (1848. Bd. 54 S. 1—10) beurtheilt worden, der zweite Theil von A. Witzschel (1851. Bd. 62 S. 414ff., von R. Dietsch (ebd. S. 424) [und Fr. Wieseler (Götting. Gelehrte Anzeiger 1852 p. 1879 ff.)]. Ueber den dritten bemerke ich nur, dass ich zum erstenmale versucht habe die Kunst der dramatischen Darstellung als Blüthe und Vollendung der Kunst des Vortrags poetischer Werke überhaupt im Zusammenhange mit dem Vortrage der epischen und lyrischen Poesie darzustellen. In diesem Sinne sind actio epica und melica als Vorstufen der dramatischen Action betrachtet, wie die dramatische Poesie naturgemäfs aus der epischen und lyrischen sich entwickelt hat.

MISCELLEN.

Das Staatsexemplar der Tragödien des Aeschylus, Sophokles, Euripides und die Schauspieler. (1863)

Ueber die Bedeutung des Wortes *ὑποκριτής*. (1867)

Der Dichter Agathon in Plato's Symposion. (1868)

Ueber das Somation der griechischen Schauspieler. (1870)

Zu N. WECKLEIN, Studien zur scenischen Archaeologie. (1872)

Zu F. HEIMSOETH, de voce *ὑποκριτής* commentariolus. (1874)

Der Musenverein des Sophokles. (1875)

DAS STAATSEXEMPLAR DER TRAGOEDIEN DES AESCHYLUS, SOPHOKLES, EURIPIDES UND DIE SCHAUSPIELER.

Die kürzlich in Bonn erschienene Schrift von O. Korn, *de publico Aeschyli, Sophoclis, Euripidis fabularum exemplari Lycurgo auctore confecto* geht von einer Stelle der Vitae decem oratorum bei Plutarch aus,. die trotz vielfacher Besserungsversuche noch immer nicht ganz geheilt zu sein scheint.

In dem Leben des Redners Lykurgos, der sich im 4. Jahrhundert v. Chr. grofse Verdienste um das griechische Theater erworben hat, heifst es p. 841 F. ed. Franc. *εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους τὸν περὶ τῶν κωμῳδῶν ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ Θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι πρότερον οὐκ ἐξὸν ἀναλαμβάνειν τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα· τὸν δὲ ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν Αἰσχύλου Σοφοκλέους Εὐριπίδου καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ [τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.*

Wir haben es hier nur mit den letzten Worten von *καὶ τὰς τραγῳδίας* bis *ὑποκρίνεσθαι* zu thun, an denen sich eine grofse Anzahl Gelehrte versucht hat. Den Reigen eröffnet die verfehlte Erklärung von Petit (leges Atticae S. Petiti ed. Wesseling. L. B. 1742 p. 139. A), der sich auffallender Weise W. Wachsmuth, Hellen. Alterthumskunde II S. 743, 2. Aufl., anschliefst, indem er Lykurgos als Urheber „des merkwürdigen Volksbeschlusses“ bezeichnet, „dass die Tragödien des

Aeschylos, Sophokles, Euripides nicht mehr auf die Bühne gebracht, sondern jährlich von dem Staatsschreiber vorgelesen werden sollten". — Böttiger (quid sit docere fabulam. Opuscul. I p. 259) fasst die Stelle so, die Stücke seien den Schauspielern von dem Staatsschreiber in ähnlicher Weise eingeübt worden, wie früher die Dichter sie geschult hatten, doch entgeht ihm nicht, dass die letzten Worte *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι* verderbt sein müssten. — Nicht recht klar ist es, wie Heinrich (Comment. I. in Iuvenal. p. 19) die Sache sich dachte, wenn er sagt, die Tragödien de Aeschylos, Sophokles und Euripides seien vom Staate aufgezeichnet und dieser Text bei der Aufführung vom Staatsschreiber, während der Schauspieler recitirte, nachgelesen worden (*ut tragoediae Aeschyli, Sophoclis, Euripidis exscriptae publice custodirentur, easque scriba civitatis, qui tabulario praeerat, agentibus eas in scaena histrionibus, iuxta et altrinsecus ex scripto exemplari legeret*). — Auch G. Hermann (Opusc. II. 155) nimmt an, dass das Normalexemplar bei der Aufführung (*dum agerentur*) vom Staatsschreiber nachgelesen worden sei, damit die Schauspieler nichts willkürlich änderten. — Boeckh (Graecae tragoed. princ. p. 328) stellt die Ansicht auf, der Staatsschreiber habe das Normalexemplar bei der Aufführung nachgelesen, um bei Stücken verwandten Inhaltes dieses oder jenes Plagiat nachzuweisen.

Der Staatsschreiber war somit nach dem Urtheil dieser Erklärer eine Art Controlbeamter auf der Bühne oder wenigstens im Theater selbst. Wenn wir aber festhalten, dass der Beschluss im Interesse des geistigen Eigenthums der drei Tragiker und um sie zu ehren, gefasst worden ist, — würde man wohl den beabsichtigten Zweck auf diese Weise erreicht haben? Anstatt die gesetzliche Bestimmung zu treffen, dass Jeder, der die Tragödien abweichend vom Originaltext derselben darstellte, der Interpolation überführt und vielleicht dafür bestraft würde, war es gewiss angemessener, zu verhüten, dass die Schöpfungen der grofsen Dichter bei der Aufführung von den Schauspielern durch fremdartige Zusätze entstellt, und dafür zu sorgen, dass sie fort und fort in ihrer reinen Gestalt erhalten würden. Das geschah aber, wenn man erstens einen Normaltext feststellte, dann jedes Ab-

weichen von demselben vor der Aufführung zu verhindern wusste. Und dies scheint der einzig zulässige Sinn unserer Worte zu sein, den zuerst Welcker (die griechischen Tragödien III S. 908) richtig erkannt hat. Nach ihm enthält die Stelle nichts Anderes, als die Bestimmung, dass der Staatsschreiber bei Aufführung der Tragödien des Aeschylos, Sophokles und Euripides das Privatexemplar der Schauspieler mit dem Staatsexemplar vergleichen und so dafür einstehen solle, dass das Original der Dichter unverfälscht und unverändert zur Aufführung käme. Zu diesem Zwecke hatte er das Normalexemplar der Tragödien den Schauspielern vor der Aufführung vorzulesen, auf der Bühne oder im Theater dagegen gar nichts zu thun.

So unbedingt ich mich dieser Ansicht anschliesse, so kann ich andrerseits ebensowenig wie Herr Korn darin Welcker beistimmen, dass die letzten Worte *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι* einer Besserung nicht bedürften, sondern nur der rechten Erklärung; sie seien zu übersetzen: „denn es solle forthin nicht freistehn — wo sich von selbst verstehe an sich, ohnehin, ohnediess — sie zu spielen, wie bisher". Die Nothwendigkeit, so Vieles hinzuzudenken, was nicht ausgedrückt ist, macht die Richtigkeit dieser Erklärung sehr zweifelhaft. Und in der That steht Welcker mit dieser Deutung ganz vereinzelt da. Fast keiner ausser ihm hat seit Böttiger angestanden, die Verderbniss der Stelle einzuräumen, wenn auch in der Art, sie zu beseitigen, noch keine Uebereinstimmung hat erreicht werden können.

Wyttenbach, dem Heinrich folgt, schlug vor anstatt *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι* zu lesen *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι*, und zeigte damit, dass er den erforderlichen Sinn erkannt hatte, wenn auch die Worte in dieser Fassung nicht genügen, da ein Object zu *ὑποκρίνεσθαι* hier kaum entbehrt werden kann. — Grysar (*de graeca tragoedia qualis fuit circa tempora Demosthenis*) glaubt, dass *ἄλλως* nach *αὐτὰς* ausgefallen, also *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ἄλλως* die ursprüngliche Lesart gewesen sei. — Sauppe und Dübner wollen *ἄλλως* für *αὐτάς*. — Bernhardy (Griech. Litteraturgesch. II. 2. S. 110 der zweiten Ausgabe) sucht den Fehler nicht bloss in *γὰρ αὐτὰς* sondern auch in em vorhergehenden *τοῖς ὑπο-*

κρινομένοις und verbessert: καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα παραναγινώσκειν, τοῖς δ' ὑποκρινομένοις οὐκ ἐξεῖναι παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι. — O. Korn, der Verfasser der obenerwähnten Schrift vermuthet τοῖς ὑποκρινομένοις sei entstanden aus τοῖς τῶν ὑποκριτῶν ἀντιγράφοις. — Nissen (*de Lycurgi oratoris vita et rebus gestis* p. 90) hofft alle Schwierigkeiten beseitigt, wenn sich nachweisen liesse, dass ὑποκρίνεσθαι τραγῳδίαν nicht bloss bedeute „eine Tragödie aufführen", sondern „*ab histrionum mutationibus et interpolationibus assumsisse notionem depravandi fabulas*" d. h. also „eine Tragödie verderben, verhunzen". — Einen von dem der obenstehenden Vorschläge abweichenden Sinn giebt die von Westermann in der Ausgabe der *βιόγραφοι* aufgenommene Aenderung von Reiske und G. Hermann: οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτοὺς ὑποκρίνεσθαι und Dobree's Vermuthung (Advers. I, 1 p. 163) οὐκ ἐξεῖναι γὰρ ἄλλους ὑποκρίνεσθαι, endlich der Zusatz von C. G. Kayser (*historia critica tragoediae graecae* p. 33): οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι ἀλλὰ ἀναγινώσκειν, der so in der Auffassung des ganzen Beschlusses zu Petits erster Erklärung zurückkehrt.

Diesen Erklärungs- und Besserungsversuchen möge nun der meinige sich anreihen. In Bezug auf die erste Hälfte καὶ τὰς τραγῳδίας — ὑποκρινομένοις halte ich, wie schon gesagt, an der Erklärung Welckers fest, dass ein Normalexemplar der Tragödien vom Staate aufbewahrt und vor Aufführung eines Stückes vom Staatsschreiber den Schauspielern vorgelesen worden sei, damit diese ihren im Lauf der Zeit durch Interpolationen etwa verderbten Text nach dem authentischen abänderten. Hinsichtlich der letzten Worte οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι schliesse ich mich Grysar und Bernhardy in sofern an, als sie den Sinn verlangen, den Schauspielern sei es nicht erlaubt gewesen, eines andern Textes als des vom Staate aufbewahrten Normaltextes sich zu bedienen. — Um aber für den ersten Theil den von Welcker gefundenen Sinn zu erhalten, bedarf es einer Aenderung des Wortes παραναγινώσκειν. Wenn vom Vorlesen des Staatsexemplares die Rede sein soll, ist die Präposition παρά nicht an ihrer Stelle. παραναγινώσκειν heisst „vergleichend lesen", „collationiren". Aber nicht das Originalexemplar

soll verglichen und durchgesehen werden, sondern die Abschriften und Exemplare der Schauspieler. Es ist also die Präposition *παρά* in dem Verbum zu tilgen und *ἀναγινώσκειν* „vorlesen" zu schreiben: der Staatsschreiber wurde durch den Beschluss angewiesen das Normalexemplar den Schauspielern vorzulesen. — Dagegen brauchen wir die Präposition *παρά* für die letzten Worte: *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι.* Nur möchte ich nicht mit Wyttenbach schreiben: *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ παρ' αὐτὰς ὑποκρίνεσθαι* sondern *οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς παρυποκρίνεσθαι.*

Die ganze Stelle würde sich demnach so gestalten: *καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν καὶ τὸν τῆς πόλεως γραμματέα ἀναγινώσκειν τοῖς ὑποκρινομένοις· οὐκ ἐξεῖναι γὰρ αὐτὰς παρυποκρίνεσθαι.* Von paläographischer Seite wird diese Aenderung kaum eines Schutzes bedürfen. Der Raum von *ἀναγινώσκειν* bis *ὑποκρίνεσθαι* beträgt etwa eine volle Zeile. Wie leicht konnte es geschehn, dass *παρ* von dem Ende der einen in das der andern übertragen oder nachträglich an den Rand geschrieben mit dem nicht zu ihm gehörigen Verbum verbunden wurde, zumal da *παραναγινώσκειν* ein sehr gewöhnliches, *παρυποκρίνεσθαι* ein sehr ungebräuchliches, bis jetzt anderweitig sogar ganz unbekanntes Wort ist. Wer nur wenige Handschriften gelesen hat, weiss, wie oft hierin von den Abschreibern gefehlt ist, und Cobet, der in unserer Zeit wohl die meisten griechischen und lateinischen Manuscripte in Händen gehabt hat, macht ausdrücklich gerade auf die Vertauschung der Präpositionen zu wiederholten Malen aufmerksam.

Was heisst aber *τραγῳδίαν παρυποκρίνεσθαι? παρά* bedeutet in Zusammensetzungen der Art theils „nebenbei", „beiläufig" theils wie hier „daneben vorbei" d. i. abweichend von etwas, im Widerspruch mit etwas. *τραγῳδίαν παρυποκρίνεσθαι* ist also „eine Tragödie anders spielen, als es sein soll, anders als sie vom Dichter geschrieben ist". Die Analogie dazu finden wir in *παρῳδεῖν* „parodiren d. i. neben einem Gesange etwas Anderes singen, ihn variiren und zwar so, dass der Charakter des zu Grunde liegenden Gesanges entstellt wird" (Vgl. Lucian Charon c. 14) und besonders in *παρορχεῖσθαι,* dessen ganz ähnlicher Gebrauch durch

Lucian de saltat. c. 80 ausser Zweifel gestellt ist: *ἐπεὶ δὲ τας ἀρετὰς ἔφην τὰς ὀρχηστικάς, ἄκουε καὶ τὰς κακίας αὐτῶν. τὰς μὲν οὖν ἐν σώματι ἤδη ἔδειξα, τὰς δὲ τῆς διανοίας οὕτως ἐπιτηρεῖν οἶμαι δύναιο ἄν. πολλοὶ γὰρ αὐτῶν ὑπ' ἀμαθίας — καὶ σολοικίας δεινὰς ἐν τῇ ὀρχήσει ἐπιδείκνυνται, οἱ μὲν ἄλογα κινούμενοι καὶ μηδέν, ὡς φασι, πρὸς τὴν χορδήν· ἕτερα μὲν γὰρ ὁ πούς, ἕτερα δ' ὁ ῥυθμὸς λέγει· οἱ δὲ εὔ-ρυθμα μὲν, τὰ πράγματα δὲ μετάχρονα ἢ πρόχρονα, οἷον ἐγώ ποτε ἰδὼν μέμνημαι· τὰς γὰρ Διὸς γονὰς ὀρχούμενός τις καὶ τὴν τοῦ Κρόνου τεκνοφαγίαν παρωρχεῖτο τὰς Θυέστου συμφορὰς τῷ ὁμοίῳ παρηγμένος.* Wie hier *παρορχεῖσθαι* (vgl. meine Ausgabe von Lucians ausgewählten Schriften III. S. 182) bedeutet: „als Tänzer, als Pantomime etwas Anderes auf der Bühne darstellen, als das was er darstellen sollte", nämlich des Thyestes Mahl, während des Kronos Teknophagie seine Aufgabe war, so heisst *αὐτὰς παρυποκρίνεσθαι* an unserer Stelle: „als Schauspieler von dem Normaltexte der Tragödien des Aeschylos, Sophokles, Euripides bei der Aufführung abweichen".

So hätten wir durch eine leichte, von unzähligen Beispielen unterstützte Aenderung eine wie mir scheint befriedigende Erklärung der vorliegenden Stelle und zugleich ein untadelhaftes Wort zur Bereicherung des griechischen Wörterschatzes gewonnen.

UEBER DIE BEDEUTUNG DES WORTES *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ*.

Herr Professor Dr. Georg Curtius hat in den Berichten über die Verhandlungen der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig (Phil. histor. Klasse 1866. III S. 148 ff.) eine Erklärung des Wortes *ὑποκριτής* gegeben, die mir in vieler Beziehung bedenklich scheint.

Herr Curtius geht von der Notiz der Alten aus: *ὑποκριτής· ὁ ἀποκρινόμενος πρὸς τὸν χορόν*, die sich bei Hesychius, im Lexikon des Apollonius Sophista p. 160 Bekk. und bei Pollux IV. 123 findet, und hält durch sie den Ursprung „des in der Geschichte des Drama's so wichtigen Wortes für gesichert", glaubt jedoch „um ihn ganz zu verstehen, doch noch etwas genauer auf den Begriff *ὑποκρίνεσθαι* eingehn" zu müssen. Nachdem er vorausgeschickt hat, „dass bei dem *ὑποκριτής* von einem Antworten im eigentlichen und gewöhnlichsten Sinne nicht die Rede sein könne, dass wir nicht mit Witzschel in Pauly's Realencyclopädie (III. 1401) sagen dürfen, diese Person hiefs *ὑποκριτής*, weil sie dem Chor auf seine Fragen Rede und Antwort gab", entwickelt er seine Ansicht in folgender Weise:

Das Wort *ὑποκρίνεσθαι* schliefst sich einer Reihe von Zusammensetzungen mit *ὑπό* an. Von dem sinnlichen Begriffe unter gelangt *ὑπό* in Verbindung mit dem Accusativ wie in der Zusammensetzung mit Verben zur Bezeichnung unmittelbarster Continuität. Die eine Handlung wird eigentlich durch eine Art Hyperbel als eine unter die andere sich schiebende, die erste

daher ablösende oder sie aufnehmende bezeichnet. Aehnlich im Lateinischen *succedere*. Besonders häufig findet sich dieser Gebrauch bei den Wörtern des Redens, Tönens u. a. Herr Curtius erwähnt als hieher gehörig: *ὑπαγορεύειν, ὑπηχεῖν, ὑποκρούειν, ὑποφωνεῖν*. An diesen Gebrauch schliefst sich auch *ὑποβάλλειν* in der Bedeutung „unterbrechen".

Bei der *ὑποβολή* d. i. dem Wechselvortrage (der Rhapsoden) wird das Charakteristische in dem Einfallen des folgenden da, wo der erste aufgehört hatte, gelegen haben. Von der *ὑποβολή* geht Herr Curtius unmittelbar zur Begriffsbestimmung von *ὑποκρίνεσθαι* über.

Κρίνεσθαι, sagt er, verhält sich zum activen *κρίνειν* wie *certare* zu *cernere*. Das Medium bezeichnet die Handlung als eine innerlichere, das Intensiv als eine stärkere. Auf den musischen Wettkampf übertragen ist demnach *κρίνεσθαι* dasselbe, wie *ἀγωνίζεσθαι*; *ὑποκρίνεσθαι* wäre also gleichsam *subcertare* oder *in certamine succedere*. Auch die gewöhnliche Rede und Antwort ist in *ὑποκρίνεσθαι* und *ἀποκρίνεσθαι* als eine Art *concertatio* gefasst und zwar so, dass *ὑπόκρισις* die rasche Folge der Antwort auf die Frage, *ἀπόκρισις* wie *ἀπαμείβεσθαι, ἀπαλλάττειν* die Abwechslung der Redenden hervorhebt. „Aber bei dem dramatischen *ὑποκριτής* ist nicht hieran, sondern nur an die Fortsetzung der Aufführung, an die Ablösung des Chors durch den ihn aufnehmenden Schauspieler zu denken".

Obgleich diese letzten Worte den wesentlichen Unterschied zwischen *ὑποκρίνεσθαι*, welches nach Curtius die rasche Folge der Antwort und *ἀποκρίνεσθαι*, welches nur die Abwechslung der Redenden bezeichnet, wieder aufheben, da bei dem dramatischen *ὑποκριτής* nicht an die rasche Folge, sondern nur an die Ablösung des Chors, das heifst doch wohl an den Wechsel der Redenden gedacht werden soll, so will ich doch die Richtigkeit der Begriffsbestimmung vorläufig zugeben, um zunächst die sachlichen Bedenken geltend zu machen.

Der Schauspieler soll, wenn ich Herrn Curtius recht verstanden habe, *ὑποκριτής* genannt worden sein, insofern er den Chor

ablöst und statt des Chors in den Wettkampf eintritt (*in certamine succedit*).

In dem *certamen* liegt mithin der Kern der Begriffsbestimmung. Mit wem certirt der Schauspieler? Mit dem Chore? Das widerspricht den thatsächlichen Verhältnissen in der Entwicklung des Dramas. Weder früher noch später haben die Schauspieler mit dem Chore um den Preis gekämpft, sondern Chor mit Chor. Oder ist von einem Wettkampf des Schauspielers mit dem Schauspieler die Rede? Daran konnte in den ältesten Zeiten, wo es nur einen Schauspieler gab, nicht gedacht werden; aber auch später, als sich die Zahl auf zwei und drei vermehrte, konnte ein Wettkampf zwischen ihnen nicht stattfinden, weil von vornherein die Rollen des ersten, zweiten, dritten Schauspielers gesondert waren, mithin, da es in jedem Drama nur einen *πρωταγωνιστής*, einen *δευτεραγωνιστής*, einen *τριταγωνιστής* gab, ein Wettkampf derselben ausgeschlossen war. Denn nur mit einem *πρωταγωνιστής* hätte ein *πρωταγωνιστής*, nur mit einem *δευτεραγωνιστής* ein *δευτεραγωνιστής* u. s. w. in die Schranken treten können. Oder ist unter dem *certamen* das Drama selbst gemeint? Ein Drama an sich ist kein *certamen*, sondern wird erst einem andern gegenüber zu einem *certamen*. In einem Drama also, welches nicht dazu bestimmt ist, mit andern in einen Wettkampf zu treten, würde es mit Fug und Recht keinen *ὑποκριτής* in dem Sinne des Hrn. Curtius geben.

Doch von allen diesen Einwänden abgesehen, welche vielleicht Manchem zu spitzfindig erscheinen, würde doch der Name in dieser Bedeutung schon deshalb wenig geeignet sein, den Schauspieler vom Chore zu unterscheiden, da dasselbe Wort in dieser Bedeutung ebenso gut für den Chor passen würde.

Der Schauspieler soll davon seinen Namen haben, dass er den Chor ablöst. Nun spricht doch der Schauspieler, der den Chor abgelöst hat, nicht ununterbrochen bis ans Ende des Dramas. Wenn demnach der Chor wieder den Schauspieler ablöst und seinerseits wieder singt, so könnte unstreitig auch von ihm in diesem Sinne gesagt werden: *in certamine succedit histrioni*, folglich wäre auch der Chor seinerseits dann ein *ὑποκριτής*.

Muss es aufserdem nicht Bedenken erregen, dass in der Zu-

sammensetzung *ὑποκριτής* eine Bedeutung von *κριτής* enthalten wäre, von der sonst keine Spur mehr vorhanden ist? Ist es nicht ferner auffallend, dass die von Herrn Curtius aufgestellte Erklärung von dem sonstigen unzweifelhaften Gebrauch dieses Wortes so weit abliegt, dass aus dem bis jetzt uns zugänglichen Sprachvorrath nicht einmal eine Brücke von dieser bekannten Bedeutung zu der neuen des Hrn. Curtius sich nachweisen lässt?

Das Gewagte seiner Erklärung scheint Herr Curtius selbst gefühlt zu haben, indem er hinzufügt: „der spätere weit verzweigte Gebrauch von *ὑποκρίνεσθαι* und *ὑπόκρισις* in der Bedeutung agiren, vortragen, sich verstellen hat natürlich seine Quelle erst in dieser einen berühmtesten und bekanntesten Anwendung des Wortes und kann als Beleg der vielfach nachweisbaren Wahrheit dienen, dass die mannichfaltige Gebrauchsweise eines Wortes nicht durchaus in directer Linie aus der Grundbedeutung, sondern zum Theil erst aus einzelnen dem Sprachgefühl zunächstliegenden, für dasselbe gleichsam normal gewordenen Einzelanwendungen, auf Umwegen zu Stande kommt. Solchen Wegen nachzugehn ist die schwierige Aufgabe der noch kaum begonnenen Seite der Sprachwissenschaft, die wir Bedeutungslehre nennen können. Und auch für diese wird *ὑποκριτής* ein merkwürdiges Wort bleiben".

Herr Curtius nimmt also an, wenn ich seine Worte richtig aufgefasst habe, dass zwischen der Bedeutung *subcertare*, die er aufstellt, und der später gebräuchlichen *agere* eine Lücke ist, die auszufüllen die Aufgabe der Bedeutungslehre sein würde. Liefse sich demnach eine Erklärung finden, bei welcher, ohne der Sprache Gewalt zu anzuthun, die Bedeutunngen so auseinander abgeleitet werden könnten, dass es der Annahme einer solchen Lücke, eines Abweges, Umweges oder Sprunges nicht bedürfte, so würde ihr gewiss auch H. C. den Vorzug einräumen; denn unstreitig hat die Lebensgeschichte eines Wortes am meisten Anspruch auf Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit, in welcher Alles wohlverbunden und der Zusammenhang der einzelnen Lebenserscheinungen erkennbar ist.

Den passendsten Anknüpfungspunkt für die Begriffsbestimmung von *ὑποκριτής* bieten die Wörter, welche nachweislich früher vorhanden waren, indem sie zur Bezeichnung der Thätig-

keit des Chors dienten, der, lange ehe es noch dramatische Spiele gab, seinen Festreigen zur Ehre des Gottes Dionysos aufführte. In die Sphäre seiner Wirksamkeit gehörten die Verba: *ὑπᾴδειν, ὑπαυλεῖν, ὑπορχεῖσθαι.*

Die Präposition *ὑπό* bedeutet unter, hinter; daraus gehen, das Sinnliche auf das Geistige übertragen, die beiden Bedeutungen hervor: 1) unter Jemandes Einwirkung, auf Jemandes Veranlassung, 2) hinter Jemandes Rücken, heimlich, unvermerkt.

In die Kategorie der ersten dieser beiden abgeleiteten Bedeutungen gehören die erwähnten Verba. So heifst *ὑπᾴδειν* auf Veranlassung eines Andern, zur Begleitung eines Andern (sei es eine Person, sei es ein Instrument) singen; *ὑπαυλεῖν* zur Begleitung eines Gesanges, oder eines andern Instrumentes Flöte blasen, *ὑπορχεῖσθαι* zum Gesange oder zur Darstellung eines dramatischen Textes tanzen, wie z. B. später *ὑπορχεῖσθαι Ἀγαμέμνονα* die Rolle des Agamemnon pantomimisch darstellen.

Es ist an und für sich wahrscheinlich, dass das Wort *ὑποκρίνεσθαι* sich diesen Analogien angeschlossen haben wird, da die Schauspieler aus dem Chore hervorgegangen sind.

Was ist nun *ὑποκρίνεσθαι? κρίνειν* (*cernere*) und *κρίνεσθαι* heifst: sondern, scheiden; sich sondern, sich scheiden; für sich etwas sondern, etwas scheiden. Diese Bedeutung hat sich in zwei Richtungen entwickelt: 1) auseinanderbringen im freundlichen wie im feindlichen Sinne z. B. einen Streit auseinanderlegen d. i. beilegen, entscheiden, richten; sich auseinanderbringen z. B. im Kampfe *κρίνεσθαι Ἄρηι* bei Homer rechten. 2) auseinanderlegen, durch Auseinanderlegen auslegen, erklären, *interpretari*, wie *κρίνεσθαι ὀνείρους* bei Homer Il. V. 150.

Zur ersten Richtung gehört von den zusammengesetzten Verben: *ἀποκρίνεσθαι*, was bei Homer wie Il. V. 12. *τώ οἱ ἀποκρινθέντε ἐναντίω ὁρμηθήτην* nur in der Grundbedeutung „absondern, sich absondern" vorkommt, während er statt *ἀποκρίνεσθαι* in der Bedeutung „antworten", die aus ihr naturgemäfs hervorgeht, (da antworten nichts anderes ist, als die Rede des Einen von der des Andern trennen, in Rede und Antwort sich auseinanderlegen, auseinanderhalten) das anschaulichere *ἀμείβεσθαι* gebraucht.

Zur zweiten Richtung gehört: *ὑποκρίνεσθαι* in dem Sinne: etwas Vorgelegtes deuten, oder auf Veranlassung, auf Eingebung eines Andern etwas auslegen, dolmetschen *interpretari.* In dieser Bedeutung findet es sich schon bei Homer, wo es nirgends die Stelle von *ἀποκρίνεσθαι* in dem Sinne „antworten" vertritt. Da diese letztere Behauptung in Widerspruch mit den mir bekannten Wörterbüchern steht, denen neuerdings Herr Curtius sich angeschlossen hat, so wird es nicht überflüssig sein, die einzelnen Stellen genauer anzusehen:

Il. VII. 403 heifst es:

ὣς ἔφαθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἐπίαχον υἷες Ἀχαιῶν
μῦθον ἀγασσάμενοι Διομήδεος ἱπποδάμοιο·
καὶ τότ' ἄρ' Ἰδαῖον προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων
Ἰδαῖ', ἦτοι μῦθον Ἀχαιῶν αὐτὸς ἀκούεις
ὥς τοι ὑποκρίνονται.

Diomedes hat von dem durch Idäos angebotenen Frieden abgerathen. Die Achäer jauchzen ihm Beifall zu (*ἐπίαχον*), worauf Agamemnon an Idäos sich mit den Worten wendet: „vernimmst du die Rede der Achäer, wie sie dir sie kundgeben, dolmetschen".

Geantwortet haben die Achäer nichts, sondern nur durch Zujauchzen zur Rede des Diomedes ihre Willensmeinung zu erkennen gegeben; deshalb *ὑποκρίνονται* = *interpretantur.*

Il. XII. 228 ff. Polydamas hat das Zeichen gedeutet, das ihnen erschienen war, den Adler mit dem Drachen in seinen Fängen, und schliefst die Rede mit den Worten:

ὧδέ χ' ὑποκρίναιτο θεοπρόπος, ὅς σάφα θυμῷ
εἰδείη τεράων καὶ οἱ πειθοίατο λαοί.

Das kann doch wohl nichts Anderes heifsen, als: „So wie ich würde jeder verständige Zeichendeuter auf Grund göttlicher Eingebung die Erscheinung erklären".

Auch Odyssee XV. 169. 170 handelt es sich, wie der Zusammenhang zeigt, nur vom Auslegen eines Zeichens. Peisistratos sagt zu Menelaos:

φράζεο δή, Μενέλαε διοτρεφές, ὄρχαμε λαῶν,
ἦ νῶιν τόδ' ἔφηνε θεὸς τέρας ἠὲ σοι αὐτῷ,

worauf die Worte folgen:

ὣς φάτο, μερμήριξε δ' ἀρηΐφιλος Μενέλαος

ὅππως οἱ κατὰ μοῖραν ὑποκρίναιτο νοήσας,

was nimmermehr bedeutet: „wie er antworten sollte", sondern, wie schon Fäsi erklärt: „wie er das Anzeichen auslege, deute (Bescheid darüber gebe)". Sollte darüber noch ein Zweifel walten können, so würde er durch die folgenden Verse beseitigt werden, in denen Helena die Deutung übernimmt und *μαντεύομαι* unstreitig in dem Sinne des vorhergehenden *ὑποκρίνομαι* gebraucht:

κλῦτε μευ, αὐτὰρ ἐγὼ μαντεύσομαι, ὥς ἐνὶ θυμῷ
ἀθάνατοι βάλλουσι καὶ ὡς τελέεσθαι ὀΐω.

Scheinbar ist Odyssee II. 111:

σοὶ δ' ὧδε μνηστῆρες ὑποκρίνονται, ἵν' εἰδῇς
αὐτὸς σῷ θυμῷ, εἰδῶσι δὲ πάντες Ἀχαιοί.

Aber auch hier heifst es nicht: So antworten dir die Freier, sondern, in folgender Weise geben die Freier ihre Willensmeinung durch mich zu erkennen, *sic interpretantur*, *quid sibi velint.*

Endlich bietet auch die Stelle Thukyd. VII. 44. 5 keine Stütze für die an und für sich der Oekonomie der Sprache widersprechende Annahme, dass *ὑποκρίνεσθαι* für *ἀποκρίνεσθαι* stehe. Dass hier *ὑποκρίνοιντο* mit den besten Handschriften gelesen werden müsse, darin stimme ich mit Herrn Curtius überein; keineswegs aber, dass *ὑποκρίνοιντο* im Sinne von *ἀποκρίνοιντο* gebraucht sei.

Es ist von der Parole, dem Erkennungsworte der Soldaten die Rede: *τὸ δ' ἐκείνων* (nämlich *σύνθημα*) *οὐχ ὁμοίως ἠπίσταντο διὰ τὸ κρατοῦντας αὐτοὺς καὶ μὴ διεσπασμένους ἧσσον ἀγνοεῖσθαι, ὥστ' εἰ μὲν ἐντύχοιέν τισι κρείσσους ὄντες τῶν πολεμίων, διέφευγον αὐτοὺς ἅτε ἐκείνων ἐπιστάμενοι τὸ σύνθημα, εἰ δ' αὐτοὶ μὴ ὑποκρίνοιντο, διεφθείροντο.*

Auf die Antwort kam es hierbei nicht an, sondern auf die richtige Antwort. Zu *ὑποκρίνοιντο* ist *τὸ σύνθημα* zu ergänzen. *ὑποκρίνεσθαι τὸ σύνθημα* heifst: „über die Parole Rede stehen, sich ausweisen, sie vertreten". Sie wollten als zu den Feinden gehörig gelten. Wenn sie nun die Parole nicht kannten, daher die von ihnen übernommene Rolle nicht durchführen konnten, so waren sie verloren.

Und das ist gerade der Sinn, in welchem das Wort in der Tragödie und in der Komödie gebraucht wurde: etwas vertreten, dolmetschen, deuten, was von einem Andern uns übertragen, von uns angenommen ist, „eine Rolle, ein Stück spielen", nicht seinen eignen Gedanken, seinen eignen Absichten Ausdruck geben.

So hat es Aristoteles Rhetor. III. 1. 3 *ὑπεκρίνοντο γαρ αὐτοὶ τὰς τραγῳδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον*, wo der Anfänge der Tragödie gedacht wird; so Demosthenes *περὶ παραπρεσβείας* p. 418. 9 *ταῦτα μὲν γὰρ τὰ ἰαμβεῖα ἐκ Φοίνικός ἐστιν Εὐριπίδου· τοῦτο δὲ τὸ δρᾶμα οὐδὲ πώποτε οὔτε Θεόδωρος, οὔτε Ἀρισιόδημος ὑπεκρίνατο, . . . Ἀντιγόνην δὲ Σοφοκλέους πολλάκις Θεόδωρος . . ὑπεκρίνατο*; so die späteren Schriftsteller.

Erwägt man nun, dass der Chor ursprünglich aus der Menge der Festfeiernden selbst hervorgegangen war, die ihre eignen gläubigen Empfindungen durch seinen Mund aussprach und so den Gott dankbar im Liede feierte, der vom Chor sich loslösende Schauspieler aber nicht sowohl in seinem Namen, als im Namen eines Andern sprach, dem Chor gegenüber die Gedanken, den Willen, die Handlungen eines Andern vertrat, so war auch sachlich das Wort *ὑποκριτής* nach der oben angegebenen Erklärung sehr geeignet, dieses neue aus dem Chorgesang sich entwickelnde Element, welches zum Drama überleitete, zu bezeichnen und vom Chor zu unterscheiden.

ὑποκριτής ist der Dolmetscher, Vertreter eines Andern, der auf der Bühne seine eigne Natur gleichsam aufgiebt, um die Rolle dieses Andern zu übernehmen und darzustellen.

Aus dieser Bedeutung, die uns zugleich Aufschluss giebt, wie Timäos die Rhapsoden *ὑποκριταὶ ἐπῶν* nennen konnte, ging ohne Sprung, ohne Umwege und Abwege die Bedeutung „Heuchler" hervor, der wir im neuen Testamente so häufig begegnen und die später dem Worte im französischen *hypocrite* ausschliefslich geblieben ist. So liegt die Entwicklungsgeschichte des Wortes *ὑποκρίνεσθαι* und *ὑποκριτής* ohne dass ein Glied fehlt in ununterbrochener Kette von Homer bis auf unsere Zeit vor unsern Augen.

Es bleibt noch übrig, mit wenigen Zeilen die Stelle im

Lexikon des Apollonius Sophista zu berühren, welche Herrn Curtius auf so entlegene Pfade verleitet hat, dass er allen Zusammenhang mit den übrigen Lebenswegen des Wortes verlor: *ὑποκρίναιτο· ἀποκρίναιτο· πρωταγωνιστοῦντος γὰρ τοῦ χοροῦ τὸ παλαιὸν οὗτοι ὥσπερ ἀποκριταὶ ἦσαν ἀποκρινόμενοι πρὸς τὸν χορόν.* Herr Curtius bemerkt sehr richtig, dass diese Notiz unvollständig ist und ergänzt das Fehlende aus Hesychius *ὑποκρίνοιτο· ἔνθεν καὶ ὑποκριτής, ὁ ἀποκρινόμενος πρὸς τὸν χορόν*, indem er diesen Satz *ἔνθεν — χορόν* nach *ἀποκρίναιτο* bei Apollonius einschiebt. Dieselbe Erklärung findet sich auch bei Eustathius zur Ilias p. 687 und zur Odyssee p. 1437.

Wer wollte in Abrede stellen, dass diese Bemerkung sachlich richtig ist, dass der Schauspieler dem Chore nicht selten zu antworten hatte. Aber wie weit ist der Weg von einer solchen ein äufseres Moment einer Erscheinung hervorhebenden sachlichen Erklärung zu der richtigen in das Wesen des Wortes eindringenden etymologischen Begriffsbestimmung!

Zwei durchaus unumstöfsliche Grundsätze, die Herr Curtius selbst aufstellt, reichen hin, den Glauben an die Haltbarkeit einer solchen Erklärung zu erschüttern:

1) „Wozu das doppelte Wort (hier *ὑποκρίνεσθαι* und *ἀποκρίνεσθαι*), wenn eins genügte"? ein Satz, der durch die Oekonomie der Sprache vollkommen bestätigt wird.

2) „Wir werden uns principiell die Freiheit nehmen müssen von den Ansichten der berühmtesten unter den Alten über ihre Sprache und Literatur abzuweichen und namentlich sind derartige Etymologien bekanntlich am wenigsten die Stärke des Alterthums".

Nicht minder wichtig aber ist, wie ich glaube, ein dritter Grundsatz: Nur wo Thatsachen und sprachliche Gründe zusammenstimmen, werden wir uns einer Erklärung sei es der Alten sei es der Neuen anschliefsen dürfen; nur in dem Falle wird die Bedeutungslehre sichere Resultate gewinnen, wenn es ihr gelingt, diese Zusammenstimmung in der ganzen Lebens- und Entwicklungsgeschichte eines Wortes vollständig nachzuweisen[1]).

[1]) [Vgl. die Erwiderung von G. Curtius im Rhein. Museum XXIII. 255 ff.]

DER DICHTER AGATHON IN PLATO'S SYMPOSION.

Plato Sympos. p. 194. B. *ἐπιλήσμων μέντ' ἂν εἴην, ὦ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὑκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους καὶ οὐδ' ὁπωστιοῦν ἐκπλαγέντος νῦν οἰηθείην σε θορυβήσεσθαι ἕνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων.*

Gewöhnlich nahm man früher an, dass Agathon selbst als Schauspieler in seinem Stücke aufgetreten.

Dagegen erklärt sich O. Jahn (*de loco Platonis disputatio* vor dem Lectionsverzeichnisse der Universität Bonn, Sommerhalbjahr 1866) mit guten Gründen und vermuthet seinerseits, es sei hier von dem Festzuge die Rede, in welchem vor Anfang der scenischen Spiele die Festgenossen das Bild des Dionysos in das Theater geleitet, dort in der Orchestra niedergesetzt und durch Opfer den Gott geehrt hätten. (*signum — in theatrum deductum ibi in orchestra positum et sacrificiis celebratum fuisse*). In der Zahl dieser Festgenossen wären ausser den Behörden, Priestern und Priesterdienern auch die Choreuten, Musiker, Schauspieler und Dichter gewesen. So hätte auch Agathon hier an dem Festzuge Theil gehabt und seinen Platz auf der Bühne eingenommen (p. XII. *Agathonem — omnibus in scaena stantem se conspiciendum praebuisse, cum tamquam poeta pompae particeps ea in theatrum deducta cum actoribus locum in scaena occuparit*).

So viel Ansprechendes diese Ansicht hat, so scheint sie doch manchem Zweifel unterworfen. Jedenfalls ist der Festzug von der Aufführung der Dramen zu trennen. Der Festzug mit dem Dionysosbilde konnte sein Ziel nur auf der Orchestra haben, wie Jahn selbst annimmt und nachweist. Auch das Opfer konnte nur dort stattfinden, wie es von den ältesten Zeiten her Gebrauch gewesen war, ehe sich aus dem Festreigen der Chöre die dramatische Poesie entwickelte und die Einrichtung einer besonderen Bühne (σκηνή) nöthig machte; und in keiner der von Jahn angeführten Stellen ist irgend eine Andeutung enthalten, dass die Scene für die Theilnehmer des Festzuges mit benutzt worden sei. Dadurch also, dass Agathon mit den Schauspielern, wie Jahn will, auf der (von der Orchestra durch eine Treppe getrennten) Bühne Platz nahm, würde er sich mit diesen aus dem Festzuge abgesondert und von der Festfeier ausgeschlossen haben.

Aber freilich könnte ὀχρίβας eben so gut das Brettergerüst in der Orchestra bezeichnen, wie die Bühne. Angenommen nun ὀχρίβας wäre hier von der Orchestra gebraucht und Agathon und die Schauspieler hielten sich wie alle übrigen Festgenossen auf der Orchestra auf, so leuchtet nicht ein, warum von diesem ganzen Zuge, an welchem eine so grofse Anzahl Menschen Theil nahm, nur Agathon und die Schauspieler erwähnt sein sollten. Am Unerklärlichsten aber ist es, mag Agathon auf der Bühne oder auf der Orchestra gestanden haben, wie der Dichter bei diesem Aufzuge, in welchem er in Gesellschaft so Vieler das Theater betrat, hätte einerseits in grosse Verlegenheit gerathen, andererseits seinen männlichen hohen Sinn (ἀνδρεία und μεγαλοφροσύνη), den Sokrates hervorhebt, bekunden können.

Einzelne dieser Bedenken hat auch W. Teuffel (im Rhein. Mus. XXII. S. 441) ausgesprochen und weil er sich mit Jahns Erklärung nicht befreunden konnte, einen andern Vorschlag gemacht. Er meint, ὑποχρηταί sei hier der unbestimmtere allgemeine Ausdruck für χορευταί und Agathon sei nicht als Schauspieler aufgetreten, sondern als χοροδιδάσκαλος mit den Choreuten seiner Tragödie in die Orchestra eingezogen.

Auch dieser Erklärung vermag ich mich nicht anzuschliefsen. Dass ὀχρίβας die Orchestra bezeichnen kann ist bereits zugegeben. Sehr unwahrscheinlich ist aber die Verwechslung der ὑποκριταί und der χορευταί. In der ganz späten römischen Zeit, wo die Einrichtung des Theaters eine völlig andere geworden war, wäre diese Vermischung und Verwischung der verschiedenen Begriffe allenfalls möglich, wie ja z. B. wirklich die *thymelici*, die Anfangs den *scaenici* entgegengesetzt werden, schliefslich in der Bedeutung von *scaenici* vorkommen. Allein in der Zeit des Plato, wo Ursprung und Entwickelnng des Theaters noch in lebendiger Erinnerung war, darf an eine solche Ungenauigkeit des Ausdrucks nicht gedacht werden, zumal bei einem Schriftsteller wie Plato und bei der Erwähnung eines Vorfalls, der noch mit in die Blüthezeit der griechischen Tragödie hineinragt, wo wie seit Aeschylus Chor und Schauspieler streng geschieden neben einander, der eine auf der Orchestra, die andern auf der Bühne ihre Rollen spielten.

Gewiss ist mit Jahn festzuhalten, dass ὑποκριταί die Schauspieler sind und dass ὀχρίβας die Bühne bedeutet. Wie aber weiter? Sollen wir zu der alten Meinung zurückkehren, dass Agathon selbst als Schauspieler mit den Schauspielern (würde man dann nicht erwarten „mit den andern Schauspielern"?) die Bühne betreten, um seine Tragödie mit aufführen zu helfen?

Bei der Verschiedenheit der Deutungen ist es wohl gestattet, auch meinerseits eine Muthmafsung auszusprechen, die sich mir jedesmal aufdrängt, wenn ich an die Stelle komme, ohne doch, was ich ausdrücklich bemerke, völlige Evidenz für mich zu gewinnen. Der Zusammenhang der Stelle in Plato's Symposion ist folgender: Eros ist Gegenstand der Unterhaltung. Fast alle Theilnehmer des Gastmahls haben ihre Ansicht geäufsert. Es sind nur noch Agathon und Sokrates übrig. Je günstiger sich Sokrates im Voraus über Agathon ausspricht, desto besorglicher wird dieser. Du willst mich bethören (φαρμάττειν), sagt er zu Sokrates, damit ich durch den Gedanken, vor solchen Zuhörern mit solchen Erwartungen sprechen zu sollen, in Verwirrung gerathe. Worauf Sokrates erwidert: Da müfste ich sehr vergessich sein, Agathon, wenn ich glaubte, dass du jetzt in Gegenwart

so weniger Menschen wie wir sind, in Verlegenheit gerathen könntest, da ich deinen Muth und deinen hohen Sinn gesehn, als du mit den Schauspielern die Bühne bestiegst und einer so grofsen Zuschauermenge ohne Furcht in die Augen schautest, im Begriff deine Tragödie (*λόγους*) aufzuführen.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Worte: *ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην.* Dass es keinen hervorragenden Muth erfordert, unter der Menge eines festlichen Aufzuges im Theater zu erscheinen, ist schon erwähnt und W. Teuffel hat zuerst darauf hingewiesen. Auch als Schauspieler in einem Drama dem Publicum ins Auge zu schauen ist keine grosse Heldenthat, da des Schauspielers Gesicht durch die Maske geschützt ist. Das gröfsere Wagstück ist es unstreitig, zumal für einen so jungen Mann wie Agathon damals war, mit einem poetischen Werke zum Wettkampf im Theater vor die kunstsinnigen und kunstverständigen Athener zu treten. Dazu gehörte von Seiten des Dichters ein männlicher, hoher, seiner poetischen Kraft sich bewusster und ihr vertrauender Geist. Irre ich also nicht, so haben wir uns Agathon nicht als Festtheilnehmer des Zuges, nicht als Chorführer, nicht als Schauspieler, sondern als Zuschauer bei der Aufführung seines Stückes im Theater zu denken; in seiner Nähe vielleicht Sokrates (*ἰδὼν*), der ein Zeuge war von der muthigen Entschlossenheit, mit welcher der jugendliche Agathon dem Urtheil des Publikums entgegen sah und die Gefahr des Gelingens oder Mifsglückens seiner Tragödie vor den Augen der Menge bestand (*βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ*).

Dass diese Auffassung in den Zusammenhang der Stelle sehr wohl passen würde, wird kaum in Abrede zu stellen sein. Es fragt sich, ob die Worte *ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα* diese Erklärung gestatten, ob Agathon als Zuschauer gedacht werden kann, wenn es von ihm heifst, dass er die Bühne bestiegen. Sie gestatten aber den von mir hineingelegten Sinn nur dann, wenn man annimmt, dass in dem *ἀναβαίνειν* nicht sowohl von der Person des Agathon, als von seiner Tragödie die Rede ist, dass also „du bestiegst mit den Schauspielern die Bühne" nichts anderes heifst als „deine Tragödie kam mit den Schau-

spielern auf die Bühne“ d. i. „du brachtest dein Drama durch die Schauspieler zur Aufführung“.

Könnte ich das Bedenken beseitigen, dass diese Uebersetzung und Auffassung der Worte mehr modern als antik zu sein scheint, so würde ich an der Richtigkeit der Erklärung nicht zweifeln. Vielleicht giebt sie wenigstens zu weiterer Erörterung und endlicher Erledigung der Schwierigkeiten Veranlassung.[1])

[1]) [Richard Grosse (Rhein. Mas. XXV. 1870 S. 435) versetzt den Dichter Agathon „auf die Bühne in die Nähe der Schauspieler,“ „um ihnen zwar nicht als Souffleur (monitor), aber doch als geistiger Beistand, als eine Art von Regisseur ὑποβολεύς) zur Hand zu sein“. Von einem solchen Regisseuramte auf der Bühne sind freilich keine Nachrichten aus dem Alterthume auf uns gekommen].

UEBER DAS SOMATION DER GRIECHISCHEN SCHAUSPIELER.

In der Theatersprache ist man über die Bedeutung des Wortes σωμάτιον nicht im Klaren. Herr Friedrich Wieseler hat vor dem *index scholarum* der Göttinger Universität für das Winterhalbjahr 1869/70 in einer Abhandlung: „*de difficilioribus quibusdam Pollucis aliorumque scriptorum veterum locis, qui ad ornatum scaenicum spectant*“ die Untersuchung wieder aufgenommen. Er führt drei Stellen an, an denen es mit Beziehung auf die Schauspieler und das Theater vorkommt:

1. Pollux Onomast. IV. 115. καὶ σκευὴ μὲν ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολὴ (ἡ δ' αὐτὴ καὶ σωμάτιον ἐκαλεῖτο)· σκευοποιὸς δὲ ὁ προσωποποιὸς vgl. II. 235.

2. Photius lexic. σωμάτια, τὰ ἀναπλάσματα, οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσιν αὐτούς. οὕτως Πλάτων.

3. Lucian Iup. trag. c. 41. εἰ τοιαῦτα ποιοῦντες οἱ τραγῳδοποιοὶ πεπείκασί σε, ἀνάγκη δυοῖν θάτερον, ἢ τοι Πῶλον καὶ Ἀριστόδημον καὶ Σάτυρον ἡγεῖσθαί σε θεοὺς εἶναι τότε, ἢ τὰ πρόσωπα τῶν θεῶν αὐτὰ καὶ τοὺς ἐμβάδας καὶ τοὺς ποδήρεις χιτῶνας καὶ χλαμύδας καὶ χειρῖδας καὶ προγαστρίδια καὶ σωμάτια καὶ τἆλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν, wo aber, um das gleich hier zu bemerken, in dem Cod. Marcian. 434 καὶ σωμάτια fehlt.

Er vergleicht ferner die Stelle in der Biographie des Aeschylos: τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τοὺς ὑποκριτὰς χειρὶ σκεπάσας καὶ τῷ σώματι

ἐξογκώσας μείζοσί τε τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας, wo er die Conjectur Westermanns σωμαΐῳ verwirft und die Lesart vieler Handschriften σύρματι vorzieht.

Nachdem er dann die verschiedenen Erklärungen beurtheilt hat, entscheidet er sich, wie er schon früher anderwärts gethan, im Anschluss an die Stelle des Photius, wo er τὰ ἀναπλάσματα durch '*imitationes*' übersetzt, für die Bedeutung '*Tricot*', mit dem Bemerken, dass nicht nur die tricotartige Bedeckung des Leibes, sondern der ganze den einzelnen Körpertheilen sich anschmiegende Anzug derjenigen Schauspieler darunter zu verstehen sei, welche keine Tunica tragen. Um keinen Zweifel an der Richtigkeit meines Referats aufkommen zu lassen, führe ich die eigenen Schlussworte des Herrn Wieseler an: *Ita histriones, quorum in corpore reperitur illud, quod sensu strictiore appellavimus σωμάτιον, tunicam non habent. Nec tamen sumendum est, σωμάτιον esse pro tunica, sed personas, quas illi histriones tenent, tunica carere omnino. At enimvero haudquaquam est verisimile, nihil aliud quam illud ipsum significari verbo σωμάτιον. Potius statuendum videtur, quodvis sive universi corporis sive singularum eius partium, capite excepto, tegumentum, quo illud vel hoc magis minusve accurate exprimebantur ut simulacro, σωμάτιον esse appellatum.*

Endlich erwähnt er noch die von L. Dindorf angeregte Frage, ob nicht σωματεῖον statt σωμάτιον zu schreiben sei und weist die Form σωματεῖον, die Dindorf für die richtige hält, zurück.

Ich kann mich dieser Erklärung des Herrn Wieseler nicht anschliefsen. Hat sich derselbe wohl ganz klar gemacht, was Tricots sind? Gestrickte oder gewirkte Kleider, die dem Körper sich anschmiegen. Kann man dergleichen Kleider Nachahmungen (*imitationes*) des Leibes nennen? Sind sie nicht vielmehr Nachahmungen der Haut? Ein Leib muss doch etwas Körperliches sein. Tricots sollen möglichst wenig körperlich sein, ja so wenig, dass sie den Glauben hervorrufen wollen, als wären sie gar nicht vorhanden, als wäre nur der Körper zu sehn, den sie verhüllen. Hat die blofse Hülle des Tricots, hat z. B. das Beinkleid ohne den ausfüllenden Körper die geringste Aehnlichkeit mit dem menschlichen Leibe? Wohl sprechen auch wir von einem Leibchen und verstehen darunter ein dem Leib eng an-

liegendes Kleidungsstück, aber wer hat je dieses Kleidungsstück eine Nachahmung des Körpers genannt?

Und nun heifst es noch dazu in der Erklärung des Photius, die σωμάτια seien ἀναπλάσματα, οἷς οἱ ὑποκριταὶ διασάττουσι αὐτούς. διασάττειν bedeutet 'ausstopfen'. Kann man sich mit Tricots ausstopfen? Zum Ausstopfen gehört doch wohl eine Füllung. Das Tricotkleid ist aber nichts als eine Haut ohne Füllung.

Nein, das kann unmöglich das Richtige sein. Gegen die Uebersetzung des Wortes ἀναπλάσματα = *imitationes* streite ich nicht. Aber ein nachgeahmter, nachgemachter Leib ist ein falscher Leib, ein nachgemachter Bauch ein falscher Bauch. Mit einem falschen Bauche kann man sich ausstopfen. Einen falschen Bauch brauchen die Schauspieler, namentlich die tragischen, um den Rumpf mit dem hohen Kopftoupet und den hohen Schuhen und den langen Handschuhen oder Aermeln in Einklang zu bringen. σωμάτιον bei Photius ist nichts Anderes als προγαστρίδιον und dass dies sich so verhält, beweist auch die angeführte Stelle bei Lucian, wo mit dem guten Cod. Marcian. 434 σωμάτιον als ein Glossem zu προγαστρίδιον zu streichen ist. Es ist also ein falscher, ausgestopfter Leib, ein künstliches Bäuchlein vor dem natürlichen Bauche, durch welchen, wie durch die anderen vorhererwähnten Mittel die tragischen Schauspieler über das gewöhnliche Mafs der Menschen hinausgehoben werden, um der Götter, die sie auf der Bühne darstellen, würdiger zu erscheinen.

Aber wir sind noch nicht zu Ende. Noch sind nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Der Zweifel, den Ludwig Dindorf angeregt hat, ist, wie ich glaube, sehr wohl berechtigt. Soll man σωμάτιον oder σωματεῖον schreiben? Nicht σωμάτιον ist das allein Richtige, wie H. Wieseler meint, nicht σωματεῖον, wie Dindorf annimmt, sondern Beides ist, wenn ich nicht irre, richtig. Beides auch für die Theatersprache im Gebrauche, aber der Sinn der beiden Formen ist verschieden. Nur die Form auf ιον ist ein Deminutivum. σωμάτιον verhält sich zu σωματεῖον wie προσώπιον zu προσωπεῖον. σωμάτιον bezeichnet ein Leibchen, wie προσώπιον ein Gesichtchen. Die Form auf ειον ist aber gewiss ursprünglich das Neutrum eines Adjectivums und bezeichnet die Zusammenfassung alles dessen, was zu etwas ge-

hört. So bezeichnet σωματεῖον, wie es scheint, den Inbegriff alles dessen, was zur Bekleidung und Ausstattung des Rumpfes dient, wie προσωπεῖον alles das zusammenfasst, was zur Maske des Kopfes gehört, die der darzustellenden Person nachgebildete Gesichtslarve mit allem Zubehör der Vermummung des ganzen Hauptes, wie περίκρανον, ὄγκος u. s. w.[1])

An welcher von unseren Stellen ist nun σωμάτιον zu lesen, an welcher σωματεῖον? Das σωμάτιον bei Lucian haben wir bereits beseitigt; soll es stehen bleiben, so kann es nur σωμάτιον heifsen. Auch in der Stelle des Photius ist die Deminutivform σωμάτιον festzuhalten: σωμάτια sind die nachgemachten künstlichen Leiber, durch welche des Schauspielers Körper verstärkt und vergröfsert wird.

An der Stelle des Pollux (IV. 115) dagegen ist σωματεῖον zu lesen, wie auch in der That (worauf Herr Wieseler selbst hinweist) am Rande einer Handschrift diese Lesart sich findet. Dass hier von etwas Anderem die Rede ist, als bei Photius, geht aus Pollux Worten deutlich hervor. So ungenau und unwissend der Sammler Pollux ist, so bringt er doch kaum Etwas vor, worin nicht ein Gran Wahrheit wäre. Er sagt: καὶ σκευὴ μὲν ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή (ἣ δ' αὐτὴ καὶ σωμάτιον ἐκαλεῖτο)· σκευοποιὸς δὲ ὁ προσωποποιός. Die σκευή bezeichnet den ganzen Theaterapparat des Schauspielers, Alles was zu seiner Ausrüstung und Ausschmückung gehört. Die wesentlichen Bestandtheile dieses Apparats sind die Kopflarve und die Gewandung des Schauspielers. So kommt es, dass σκευή im engeren Sinne sowohl für προσωπεῖον steht, wesshalb hier der Larvenfabrikant σκευοποιός genannt wird, als auch für das, was zur Bekleidung des Rumpfes gehört ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή, was, wie wir angenommen haben, mit dem Worte σωματεῖον ausgedrückt wird. Diese ganze Ausrüstung (ἡ τῶν ὑποκριτῶν στολή) durch das Deminutivum σωμάτιον zu bezeichnen, wäre, wie auch Herr Wieseler S. 1 bemerkt, durchaus unpassend.

Zum Schlusse kehren wir noch einmal zu Herrn Wieselers Erklärung zurück, um nach einer anderen Seite hin ihre Un-

[1]) Auch die Verbalsubstantive auf εῖον werden sich so erklären lassen.

wahrscheinlichkeit darzulegen. Selbst wenn Herr Wieseler Recht hätte, wenn σωμάτια die den ganzen Körper bis zu den Füfsen umschliefsenden Tricots wären, wie will er diese Bedeutung an der von ihm angeführten Lucianstelle aufrecht erhalten, in der er die Lesart σωμάτια nicht bestreitet. Wie ist es möglich, sie zu vertheidigen, da, wie er selbst sagt, die Tricotbekleidung der Schauspieler nur in der alten Komödie nachweisbar ist, während bei Lucian ausschliefslich von der Tragödie die Rede ist und die σωμάτια ausdrücklich unter den Mitteln aufgeführt werden, durch welche die Würde und Feierlichkeit der Tragödie erhöht worden sei ([καὶ σωμάτια]) καὶ τἆλλα οἷς ἐκεῖνοι σεμνύνουσι τὴν τραγῳδίαν)? Glaubt Herr Wieseler wirklich, diese Schwierigkeit durch den in der Luft schwebenden Zusatz beseitigt zu haben, diese vom Hals bis zu den Füfsen reichende Tunica wäre ‚nonnunquam' auch in der Tragödie nöthig gewesen? Und wenn sie bisweilen nöthig gewesen wäre, war sie der Art, dass die Würde der Tragödie dadurch gehoben werden konnte? Sollten daher auch noch Zweifel obwalten, ob mein Versuch, das Wort zu erklären, gelungen ist: so viel scheint erwiesen zu sein, dass die Erklärung des Herrn Wieseler nicht richtig sein kann.

ZU N. WECKLEIN,
STUDIEN ZUR SCENISCHEN ARCHAEOLOGIE.

(Philologus, Bd. XXXI, p. 435 flgg.).

Herr Wecklein hat einige Resultate auf dem Gebiete der scenischen Alterthümer zusammengefasst. Man kann ihm dafür dankbar sein, wenn auch das Meiste davon durch dieUntersuchungen Anderer bereits festgestellt war. Bedenklicher ist, dass, wo er Neues hinzufügt, er oft wieder in den alten von Genelli u. a. betretenen Weg sich verirrt, das Alterthum zu erdichten, anstatt es aus den vorhandenen Schriften und Kunstdenkmälern zu erklären. Wer gerade auf diesem Gebiete nicht die heilsame, freilich Entsagung fordernde Kunst versteht, nicht mehr wissen zu wollen, als was sicher sich begründen lässt, wird immer in Gefahr gerathen, das Gefundene wieder zu verschütten, anstatt dessen Besitz zu sichern und durch bedächtige Forschung wenn auch nur langsam zu vermehren.

Ohne festen Grund und Boden ist zum Beispiel in der zweiten Abhandlung: „über die θυμέλη und ὀρχήστρα; über die ursprüngliche Gestalt des Theaters“ p. 441 die Behauptung, dass das Gebäude für die Zuschauer im athenischen Theater sich aus einem vollständig kreisrunden Bau entwickelt habe. „Bei der anfänglichen Bedeutung des Chors“, sagt er, „war auch eine solche Anlage wie bei unserm Circus die natürliche und das Natürliche und Zweckmäfsige müssen wir für das Ursprüngliche halten“. Mit diesem Satze ist Wecklein über alle Schwierigkeiten hinweg. Als wenn nicht aus der unmittelbaren Uebertragung unserer Theaterverhältnisse auf die des

Alterthums leicht Verwirrung und Trübung des Thatbestandes hervorgehn, und über das was natürlich, namentlich über das was zweckmäfsig ist, die Ansichten sehr verschieden sein könnten. Wenn man z. B. erwidern wollte, es scheine ganz natürlich, dass die Zuschauer im Theater nicht im Rücken der darstellenden Künstler sich befinden, sondern ihnen gegenüber, so würde sich wohl nichts Wesentliches dagegen einwenden lassen. Jedenfalls könnte nur für die ältesten Zeiten, wo es noch nicht Schauspieler, also eine dramatische Kunst nicht gab, wo überhaupt ein Theaterbau noch nicht vorhanden war, an einen solchen circusartigen Raum gedacht werden.

„Nur bei einer solchen Annahme", fährt Wecklein fort, „stellt sich die Erweiterung über den Halbkreis hinaus in der Peripherie des Kreises als organisch begründet dar" und fügt hinzu: „wir werden es jetzt zu würdigen wissen, wenn es von Aeschylus heifst, dass er die *προσκήνια* erfunden habe (Cramer Anecd. Paris. I, p. 19: *εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν — προσκήνια καὶ διστεγίας κ. τ. λ.*). Sommerbrodt, welcher eine solche Erfindung für undenkbar hält, will *προσκήνια* in *παρασκήνια* ändern. Im Gegentheil, wenn man von vornherein vermuthen muss, dass Aeschylus an dem Bau und der Einrichtung des steinernen Theaters vorzüglichen Antheil gehabt hat, so haben wir in der angeführten Stelle ein ausdrückliches Zeugniss dafür, dass Aeschylus der Urheber der neuen Einrichtung gewesen ist, durch welche die eigentliche Bühne geschaffen wurde". Verstehe ich Herrn Wecklein recht, so soll durch die Angabe, dass Aeschylus die Proskenia erfunden habe, seine Hypothese bestätigt werden, dass das athenische Theater sich aus einem kreisrunden Bau entwickelt habe. Es soll daraus abgeleitet werden, dass Aeschylus der Urheber der neuen Einrichtung gewesen sei, durch welche die eigentliche Bühne geschaffen wurde. Es wäre zu wünschen gewesen, Wecklein hätte sich etwas bestimmter und schärfer darüber ausgedrückt, was er unter der „eigentlichen Bühne" und unter dem *προσκήνιον* versteht. Was das letztere betrifft, so kann man nur aus c. IV seiner Studien p. 448, wo er über die Bedeutung des Wortes handelt, (während er hier auf die so nothwendige Erklärung des Begriffs sich

nicht einlässt), den Schluss ziehen, dass er an unserer Stelle von Proskenien in der gewöhnlichen Bedeutung spricht, die am bündigsten von Servius zu Verg. Georg. II, 381 *proscaenia autem sunt pulpita ante scaenam, quibus ludicra exercentur,* gegeben werde.

Dass Aeschylus Epoche machend für die Begründung eines festen Bühnengebäudes und dessen vollkommener Einrichtung gewesen, ist durchaus richtig und von andern wie von mir in meiner Abhandlung *de Aeschyli re scaenica* (Berlin. Weidmannsche Buchhandlung 1848—1858) aus dieser wie aus vielen andern Stellen nachgewiesen. Fasst aber Wecklein das Wort „Bühne" in der Bedeutung auf, wie wir es heute gebrauchen, als den Ort, an welchem die Handlung den Zuschauern vorgeführt wird, und nimmt er an, dass die Erfindung dieser Bühne und dieses Bühnenraumes Aeschylus zuzuschreiben sei, so kann ich Wecklein nicht beitreten, wenn er behauptet, dass hier das Wort *προσκήνια* den Beweis dafür gebe; ja ich bestreite, dass der Beweis überhaupt geführt werden kann. Die Bedenken, die mich bestimmt hatten, an der Richtigkeit des Wortes *προσκήνια* an dieser Stelle zu zweifeln, sind keineswegs beseitigt, wenn Wecklein meine Ansicht ohne weiteres mit den Worten „im Gegentheil" zurückweist. Mit so leichter Mühe wird, meine ich, nichts gefördert. Noch heute halte ich daran fest, dass der Plural *προσκήνια* Anstofs erregen muss, sofern *προσκήνιον* den Raum vor dem Bühnengebäude bedeutet und dieser der Natur der Sache entsprechend ein einziger ungetheilter ist, wofür auch ausdrücklich Pollux (Onomast. IV, 123) in seiner Aufzählung der Bestandtheile des Theaters: *σκηνή, ὀρχήστρα, λογεῖον, προσκήνιον, παρασκήνια, ὑποσκήνια* spricht. Und wenn Servius zu Verg. Georg. II, 381 *proscaenia autem sunt pulpita ante scaenam* den Plural gebraucht, so geschieht es nur im Anschluss an des Dichters Worte:

non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi,

in denen der Plural vollkommen gerechtfertigt ist.

Wichtiger noch ist das Folgende: darf man annehmen, dass dieser Raum von Aechylus zugleich mit dem Bühnengebäude erfunden worden sei? Liegen nicht zwischen den ersten Anfängen

des dionysischen Chorgesangs und der Vollendung, zu welcher Aeschylus das Theater gebracht hat, mehrere durch die Zeugnisse der Alten hinlänglich beglaubigte Entwicklungsstufen des Drama und der dramatischen Darstellung?

Wenn irgend etwas vor dem Bau eines stehenden Gebäudes vorhanden gewesen sein muss, so ist es das *προσκήνιον*. Gab es nämlich in der ältesten Zeit vor der Einrichtung eines Bühnengebäudes einen Raum, aus welchem die Schauspieler hervortraten — und das Wort *σκηνή* = Zelt (Isidor. Origg. XVIII, 43: *dicta autem scaena Graeca appellatione eo quod in speciem domus erat exstructa*) legt davon Zeugniss ab — so gab es auch einen Platz vor diesem Skenenraum d. i. ein *προσκήνιον*, auf welchen sie hervortraten.

Unmöglich also kann man die Erfindung dieses Raumes *προσκήνιον* dem Aeschylus zuschreiben, wenn man nicht annehmen will, dass es vor Aeschylus überhaupt eine dramatische Darstellung durch Schauspieler nicht gegeben hat, wogegen die Geschichte des griechischen Theaters entschiedenen Einspruch thut.

Und endlich — in welcher Gesellschaft finden wir in der angeführten Stelle (Cramer. Anecd. Paris. l. c.) die *προσκήνια*. Wecklein hat nur die ersten Worte angeführt. Es wird nöthig sein, sie vollständig zu geben: *εἰ μὲν δὴ πάντα τις Αἰσχύλῳ βούλεται τὰ περὶ τὴν σκηνὴν εὑρήματα προσνέμειν, ἐκκυκλήματα καὶ περιάκιους*, (wofür zu lesen *περιάκτους*) *καὶ μηχανὰς, ἐξώστρα τε καὶ προσκήνια* (?) *καὶ διστεγίας καὶ κεραυνοσκοπεῖα καὶ βροντεῖα καὶ θεολογεῖα καὶ γεράνους, καί που καὶ ξυστίδας καὶ βαιραχίδας καὶ πρόσωπα καὶ κοθόρνους καὶ ταυτὶ τὰ ποικίλα, σύρματά τε καὶ καλύπτραν καὶ κόλπωμα καὶ παράπηχυ καὶ ἀργηνὸν καὶ ὑποκριτὴν ἐπὶ τῷ δευτέρῳ τῶν τρίτων* (zu verbessern *τὸν τρίτον*)· *ἢ καὶ Σοφοκλῆς ἔστιν ἃ τούτων προσεμηχανήσατο καὶ προσεξεῦρεν.*

Hier stehen die *προσκήνια* mitten unter den Erfindungen, welche sich auf Maschinerie, Decoration, Theater, Garderobe, Larven, Masken u. s. w. beziehen. An eine Erwähnung des Proskenions „Raum vor dem Bühnengebäude“, wird man nicht denken dürfen.

Die Schwierigkeit, das richtige Wort für diese Stelle zu fin-

den, liegt in der Verworrenheit und Planlosigkeit der Notiz. Denn wenn sie sich auch auf die vorher angeführten Gegenstände beschränkt, so werden diese doch ohne alle Ordnung aufgeführt. Auf das Ekkyklema und die Periakten folgen die Maschinen, während es doch feststeht, dass die Ekkyklemen und die Periakten auch zu den Maschinen gehören und mit den Maschinen werden dann aufser den fraglichen Proskenien die Distegien aufgeführt, die doch gewiss nicht zu den Maschinen gehören. Dann folgen die *κερανοσκοπεῖα*, *βροντεῖα* und *γέρανοι*, die wieder den Maschinen zugezählt werden müssen.

Bei dieser Sachlage können wir mit Sicherheit nur zu dem negativen Ergebniss gelangen, dass hier das Wort *προσκήνια* in der Bedeutung „Raum vor der Bühne“ nicht statthaft ist. Ob es aber in einer andern der von mir für dieses Wort nachgewiesenen Bedeutungen, als Decoration des Hauptgebäudes, das heifst der Skenenhinterwand (nach Suidas: *προσκήνιον· τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς περιπέτασμα*) zum Unterschied der Decoration der Skenenseitenwände (*περίακτοι*) geduldet werden kann, oder ob ein anderes Wort und welches an seine Stelle treten soll, wird schwer zu entscheiden sein.

Denn wenn mir auch noch immer aus diplomatischen und sachlichen Gründen *παρασκήνια* statt *προσκήνια* sehr wahrscheinlich ist, — *παρὰ* und *πρὸ* werden oft verwechselt, *παρασκήνια* aber bedeuten die Seitenräume, Seitenflügel des Bühnengebäudes, auf welchen, wie wenigstens von Demosthenes Zeiten erwiesen ist, die Theaterapparate aufbewahrt wurden, und ihre Erwähnung erscheint daher an der Stelle, wo hauptsächlich von Maschinen, Garderobe und sonstigen Theaterrequisiten die Rede ist, ganz passend —, so wird man doch der Conjectur nicht solche Evidenz zuschreiben können, dass jede andere ausgeschlossen wäre [1]).

Im IV. Abschnitte über die Bedeutung des Wortes Proskenion handelt Wecklein von der zweiten oben angeführten Bedeutung des Wortes *προσκήνιον* (Decoration der Skenen-

[1]) [Die Zusammenstellung mit *διστεγίας* lässt es als möglich erscheinen, dass wenn die Lesart *προσκήνια* richtig ist, das Wort in der Bedeutung, Vorbau an der Skene, Erker' zu nehmen ist.]

hinterwand). Es ist bemerkenswerth, dass er hierbei ganz dasselbe vorbringt, was ich darüber gesagt habe, dieselben Stellen, die ich zum Beweise meiner Ansicht angeführt hatte, auf dieselbe Weise erklärt, schliefslich das Ergebniss mit mir übereinstimmend so zusammenfasst: „es ist also allerdings *προσκήνιον τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς περιπέτασμα*, aber nicht der Bühnenvorhang, sondern der Decorationsvorhang, der Teppich, auf welchem die Scenerie gemalt war", und nur in einer Anmerkung hinzufügt: „nach der Hand finde ich, dass schon Meineke — die gleiche Bedeutung von *προσκήνιον* aus jenem Spottnamen (Suid. s. v. *Νάννιον*) abgeleitet hat". Es scheint ihm also meine Auseinandersetzung in der Beurtheilung von C. E. Geppert, die altgriechische Bühne in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1845 n. 45 [Scaenica p. 53 ff.] und von Lohde, die Skene der alten in den Jahrbüchern für Philologie und Pädagogik 1861 Heft 8 [Scaenica p. 241 ff.] entgangen zu sein. An der letzten Stelle hatte ich p. 566. 567 in ausführlicher Begründung meiner Ansicht, und nachdem ich namentlich die Annahme eines Vorhanges im griechischen Theater zu widerlegen gesucht hatte, mich so geäufsert: „*προσκήνιον* ist erstens, wie Suidas sagt, *τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς περιπέτασμα* d. i. da Skene das Bühnengebäude bezeichnet, die Decoration des Bühnengebäudes. Als die Bühnendecoration selbst *σκηνή* genannt wurde (was z. B. aus Plutarch. Demetr. 25 (900 d) und aus Vitruvius hervorgeht, der die Arten von Skenen aufführt: *unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum*), so wurde das Wort *προσκήνιον* in dem Sinne „Raum vor der Skenenwand" gebraucht. — Auf diese beiden Bedeutungen lassen sich alle Stellen, in welchen vom Proskenion die Rede ist, zurückführen".

Ich mache auf diesen Punkt nur deshalb aufmerksam, weil man so um so mehr Grund hat, des gefundenen Resultats als eines sichren Besitzes sich zu freuen, als Wecklein unabhängig von seinen Vorgängern auf dasselbe Ergebniss gekommen ist.

Um das Zusammengehörige nicht zu trennen, habe ich meine Bemerkung über nr. IV hier eingeschaltet. Ich kehre noch einmal zur zweiten Abhandlung zurück. Dort tadelt Wecklein meine Conjectur zu Pollux IV, 132 in Bezug auf die charonischen Treppen. Ich hatte (*De Aeschyli re scaenica* p. 158)

vorgeschlagen, statt: *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους κείμεναι τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσι*, zu lesen *κατὰ τὰς τῶν εἰδώλων καθόδους* und hinzugefügt: *Quae quidem sententia ut minime est accurata atque elegans, ita a tenui Pollucis ingenio nequaquam abhorret.* So gern ich bereit bin, diese handschriftlich einigermafsen gestützte Conjectur gegen ein besseres Heilmittel preiszugeben, so wenig kann ich einräumen, dass man die vorgeschlagene Ausdrucksweise einem Geiste wie Pollux nicht zutrauen dürfe. Ist ja doch die bald darauf folgende Erklärung: *τὰ δὲ ἀναπιέσματα τὸ μέν ἐστιν ἐν τῇ σκηνῇ ὡς ποταμὸν ἀνελθεῖν ἢ τοιοῦτόν τι πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐρινύες*, um nichts besser, da man von der Lage der zweiten Versenkungsmaschine (*ἀναπίεσμα*), welche bei der Stiege liegen soll, auf welcher die Erinyen hinaufsteigen, eben so wenig Bestimmtes erfährt, wie wenn man bei den charonischen Treppen liest: sie sind da, wo die Schattenbilder hinabsteigen.

Aber woher weifs Wecklein, dass diese charonischen Treppen sich in der Orchestra befanden? Ist es etwas anderes, als eine unbegründete Muthmafsung, wenn er sagt: „eins, glaub' ich, muss feststehen: diese Vorrichtung stand in Verbindung mit dem hölzernen Gerüste der Orchestra. In dem Bretterboden der Orchestra konnte ein *ἀναπίεσμα* angebracht sein und es konnte daneben — die charonische Stiege auf die Höhe der Orchestra führen". Das ist freilich möglich. Aber dass es so gewesen ist, welchen Beweis giebt uns dafür Wecklein? Keinen. Auch zweifle ich, ob sich der Beweis wird führen lassen. Wenn es richtig ist, dass die Bühne den Schauspielern, die Orchestra dem Chor angehört, wie Wecklein p. 458 selbst zugiebt, wenn es richtig ist, dass der Chor nur in Ausnahmefällen, nur dann, wenn er selbst handelnd in das Drama eingreift, die Bühne, nie aber der Schauspieler die Orchestra betreten hat, wenn es richtig ist, dass alle Theatermaschinerien, aller die Aufführung eines Stückes betreffende, zur Darstellung des Dramas gehörige Schmuck, wie ich in meiner Abhandlung *de Aeschyli re scaenica* pag. 159 sqq. gezeigt zu haben glaube, nur dem Bühnenraume zukommt, so ist es in hohem Grade unwahrscheinlich, dass einzig und allein die charonische Stiege in der Orchestra sich befunden haben

sollte. Wenn aber Wecklein sagt: „wir haben keinen Grund im Widerspruch mit dem ausdrücklichen Zeugniss des Pollux eine solche Vorrichtung aus der Orchestra zu entfernen", so bin ich meines Theils aufser Stande, in der Stelle des Pollux: *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἐδωλίων καθόδους κείμεναι τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν,* irgend eine Spur eines ausdrücklichen Zeugnisses dafür zu entdecken, ebenso wie in IV, 127 keine vorhanden ist, wo ebenfalls die *χαρώνιοι κλίμακες*, aber eben nur als eine Theatereinrichtung erwähnt werden (*εἴη δ' ἂν τῶν ἐκ θεάτρου καὶ ἐκκύκλημα — καὶ χαρώνιοι κλίμακες*).

In VIII (über *κύκλιος χορός* und das Auftreten des Chors) spricht Wecklein über den Ursprung des Namens „kyklischer" Chor. Ich führe auch hier seine eignen Worte an. Da mir seine Beweisführung nicht klar ist, so könnte es mir leicht begegnen, dass ich im Auszuge seine Gedanken nicht richtig wiedergäbe: „Aus der Ueberlieferung (vgl. Hartung im Philol. I, p. 400 f.] darf man schliefsen, dass *τοὺς κυκλίους χορούς στῆσαι* eine ursprüngliche Bezeichnung ist, dass also *κύκλιος* einen Gegensatz haben muss. Dieser Gegensatz kann natürlich nicht im *τετράγωνος χορός* gesucht werden. Da vielmehr der Ausdruck *στῆσαι χορούς* auf die feste Stellung hinweist, welche der Chor im Gegensatz zur früheren Zeit erhalten hat, so finde ich den Gegensatz zu *κύκλιος χορός* in der vorher bunten und ungeordnet herumstehenden Menge. Ursprünglich nämlich nahm das ganze Volk Antheil an Gesang und Tanz. Arion war es, welcher den allgemeinen Volksgesang zum kunstvollen Chorgesang umschuf. Von da nahm der Chor in der Mitte Stellung; das Volk musste von allen Seiten zurückweichen und es bildete sich in der Mitte ein *κύκλος*". Im Wesentlichen ist das alles von Andern bereits festgestellt und ganz richtig bis auf die Folgerungen, die Wecklein daraus zieht. Verstehe ich Wecklein recht, so würde der *κύκλος* der Umgebung des *κύκλος* entgegengesetzt sein und der kyklische Chor der ihn an allen Seiten umgebenden Menge, welche nicht zum Chor gehört, während man doch erwartet, dass der kyklische Chor seinen Namen zum Unterschied von einem andern Chor haben müsste. Doch davon abgesehn,

was in der Mitte steht, ist doch nicht deshalb an und für sich selbst ein Kreis. Der Chor in der Mitte konnte trotzdem eine eckige Gestalt haben. Ein solcher im Viereck aufgestellter Chor, welcher dem Drama angehört, wird aber ausdrücklich von dem kyklischen unterschieden und man sieht durchaus nicht ein, warum der kyklische Chor einen andern Gegensatz haben müsse, warum „natürlich dieser Gegensatz nicht im *τετράγωνος χορός* gesucht werden kann". Vielmehr wird in Uebereinstimmung mit den Zeugnissen der Alten festzuhalten sein, dass nicht der Platz, wo er stand, sondern die kreisförmige Aufstellung und die damit zusammenhängende Verschiedenheit der Tanzbewegungen dem kyklischen Chore zum Unterschied von dem später kunstvoll sich entwickelnden im Viereck aufgestellten Chor der Tragödie und des Satyrdramas seinen Namen gegeben hat. Den Ausdruck *στῆσαι τὸν χορόν* würde aber Wecklein kaum zur Unterstützung seiner Ansicht angeführt haben, wenn er sich vergegenwärtigt hätte, dass er sich ebensowohl auf den dramatischen als auf den kyklischen Chor bezieht und nichts anderes heifst, als den Chor kunstgerecht aufstellen und dessen Bewegungen anordnen. Dass dies so ist, ergiebt sich aus dem Worte *χοροστάτης*, das gleichbedeutend mit *χοροποιός*, *χορολέκτης*, *ἡγεμὼν χοροῦ*, *κορυφαῖος*, *χορηγός* einen Chorführer bezeichnet. Zur Begründung dieser Behauptung führe ich nur zwei Stellen an: Himerii oratt. IX, p. 3 ed. Wernsdorf.: *οὕτω καὶ κυβερνήτου νοσοῦντος ὅλον συμπάσχει τὸ σκάφος καὶ ὁ χορὸς ἀβάκχευτος μένει τοῦ χοροστάτου κειμένου*, und Julian. Epist. 91: *φέρε σοι, καθάπερ . . . πρὸς τὴν χορείαν ἄνετοι φέρονται οὕτω καὶ ἡμεῖς ὑπὸ τῷ σῷ πλήκτρῳ τὸ εἰκὸς ἀντηχήσομεν, ὥσπερ οἱ τῷ χοροστάτῃ πρὸς τὸ ἔγκλημα τοῦ ῥυθμοῦ συνομαρτοῦντες.* Ausführlicheres darüber findet sich in meinen *Rerum scaenicarum capita selecta. Berolini* 1835. [Scaenica p. 9 sqq.]

Noch auffallender ist die Art und Weise, wie Wecklein in demselben Abschnitt über den Fall sich äufsert, wo der Chor, wie er meint, nachdem er auf der Skene aufgetreten, von der Skene auf die Orchestra sich begiebt. Ein Beispiel davon findet er in Sophokles Philoktet. Dort verlange die Lage der Dinge, dass Neoptolemos nicht getrennt vom Chor erscheine. Neoptolemos auf der Orchestra auftreten zu lassen sei nicht statthaft.

Neoptolemos auf der Bühne, den Chor auf der Orchestra auftreten zu lassen, (wie es der Brauch des altgriechischen Theaters erforderte), sei unnatürlich. Und doch würde nichts anderes übrig bleiben, wenn nicht im Stücke selbst auf eine Veränderung in der Stellung des Chors deutlich hingewiesen würde. „Dieser Hinweis", so fährt er fort, „liegt in den Versen 146 ff.:

ὁπόταν δὲ μόλῃ
δεινὸς ὁδίτης τῶνδ' ἐκ μελάθρων
πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα προχωρῶν
πειρῶ τὸ παρὸν θεραπεύειν".

Ich kann diese Verse nicht anders erklären, als dass darin Neoptolemos dem Chor aufträgt, ihm immer zur Hand (*πρὸς ἐμὴν αἰεὶ χεῖρα*), das heifst, immer zur Seite zu bleiben, ja noch näher zu treten, als bis dahin, um ihm, je nachdem es die Verhältnisse forderten, Hülfe leisten zu können. Wecklein aber sagt: „diese Verse zeigen an, dass bei dem Erscheinen des Philoktet Neoptolemos mit einer Handbewegung das Zeichen giebt, sich auf einige Schritte von der Höhle des Philoktet zurückzuziehn, „dass folglich bei dem Auftritte des Philoktet der Chor die Bühne verlässt". Wie ist es möglich, *προχωρῶν* was vorwärts gehn heifst in die entgegengesetzte Bedeutung „sich zurückziehn" zu verkehren und wie vermag der Chor Neoptolemos in jedem Augenblick die erforderliche Hülfe zu leisten, wenn er sich von ihm entfernt, ja die Bühne ganz verlässt? Und was wird aus dem *αἰεί*, wenn der Chor doch zunächst auf das einmalige Zeichen, das Neoptolemos ihm beim Herannahen des Philoktet geben will, sich auf die Orchestra zurückziehn soll? Ist es bei seiner engumschlossenen Stellung in der Mitte des Verses gestattet, es aus seiner natürlichen Verbindung loszulösen und zum folgenden Verse zu beziehn? Irre ich nicht, so streitet fast Wort für Wort gegen die Auffassung Wecklein's und kaum möchte Jemand ihm beistimmen, wenn er seine Auseinandersetzung mit den Worten schliefst: „so erkennt man erst den eigentlichen Sinn und Zweck dieser Worte. Wir müssen also bei der interessanten Stelle ein stummes Zeichen annehmen".

ZU F. HEIMSOETH,
DE VOCE *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ* COMMENTARIOLUS.

Bonn 1873. (Im Verzeichniss der Vorlesungen an der Universität für das Winterhalbjahr 1873 und 1874.) XIV. 4.

Das Wort ὑποκριτής hat schon eine eigene nicht unbeträchtliche Litteratur aufzuweisen. Zuerst hatte G. Curtius (Verhandlungen d. kön. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig. Philol. histor. Klasse 1866, III, p. 148 ff.) über dessen Bedeutung gesprochen. Er nahm κρίνεσθαι *certare*, auf den musischen Kampf übertragen, als gleichbedeutend mit ἀγωνίζεσθαι an und übersetzte ὑποκρίνεσθαι mit *subcertare* oder *in certamine succedere*, wobei er an die Ablösung des Chors durch den auf ihn folgenden Schauspieler dachte, so erkläre sich auch die Deutung der Scholiasten, welche den ὑποκριτής als den Respondenten des Chors bezeichneten (διὰ τὸ πρὸς τὸν χορὸν ἀποκρίνασθαι). Diese Bedeutung *in certamine succedere* hatte ich (Rhein. Museum. XXII, p. 510 ff.) [Scaenica p. 259 ff.] in Zweifel gezogen, und indem ich auf die Grundbedeutung von κρίνειν und κρίνεσθαι „sondern, scheiden; sich sondern, sich scheiden" zurückging, zwei Hauptgruppen der Bedeutung aufgestellt: 1., auseinanderbringen im freundlichen wie im feindlichen Sinn: entscheiden, richten; rechten (κρίνεσθαι Ἄρηι); 2., auseinanderlegen, durch Auseinanderlegen auslegen; erklären *interpretari*. Zu dieser zweiten Gruppe gehört nach meiner Ansicht ὑποκρίνεσθαι, dessen Bedeutung *interpretari* ich in dem ὀνείρους ὑποκρίνεσθαι bei Homer, in Ἀντιγόνην ὑποκρίνεσθαι u. ä. (die Rolle der Antigone spielen, der Vertreter, Dolmetscher ihrer

Rolle sein), so wie in dem *ὑποκριτής* des neuen Testaments, dem Heuchler, der eine seiner eignen Natur fremde Person spielt, und dem französischen *hypocrite* nachwies. Ich hätte hinzusetzen können, dass auch *ὑπόκρισις* in der Bedeutung *actio* hierher gehört, da ihr Wesen darin besteht, durch Stimmen und Gestus Gedanken und Gefühle anschaulich auszudrücken, sie den Zuhörern möglichst klar vor Augen zu stellen und so ihr Verständniss zu vermitteln *(interpretari)*.

Ihr gegenüber giebt G. Curtius in seiner Erwiderung (Rhein. Museum XXIII, 255 ff.) folgenden „Stammbaum" von *ὑποκρίνεσθαι*: I. Verdecktes auseinanderlegen, auslegen, *discernere, interpretari* (vgl. *κρίνειν*), dazu *ὑποκριτής* Ausleger, *interpres;* II. im Wortwechsel (*κρίνεσθαι*) unmittelbar nachfolgen, *in certando succedere*, daher 1., überhaupt antworten (vgl. *ἀποκρίνεσθαι*), *ὑπόκρισις* Antwort; 2., speciell im dramatischen Wettkampf ablösen, respondiren, *ὑποκριτής* Respondent, in weiterer Entwicklung a., darstellen, vorstellen, vortragen, *ὑποκριτής* Darsteller, Schauspieler, *ὑπόκρισις, actio;* b., die Rolle eines Anderen darstellen, sich verstellen, *simulare, ὑποκριτής simulator, ὑπόκρισις* Verstellung.

Eine Beurtheilung dieses Stammbaums ist hier nicht an der Stelle; es genügt, darauf hinzuweisen, dass die Stammbedeutung, aus welcher die beiden Hauptzweige (I. II.) ausgegangen sind, nicht angegeben und dass in auffallender Weise der *ὑποκριτής* als Ausleger von dem *ὑποκριτής* als Darsteller, Schauspieler geschieden ist.

Ohne Berücksichtigung dieser Untersuchungen und ohne auf die Begriffsentwicklung in dem Worte näher einzugehn liefert Heimsoeth in der vorliegenden Abhandlung seinerseits eine Uebersicht der bisher bekannt gewordenen Bedeutungen des Wortes mit dem fast vollständigen Apparat der aus dem Alterthum erhaltenen Erklärungen. Er geht aus von *ὑποκρίνεσθαι ὀνείρους*, wobei er treffend *ὑποκριτής, μάντις* bei Hesychius anführt, schliesst an die *ὀνειράτων ὑποκριταί*, (ohne sich über die Bemerkung der Alten: *διὰ τὸ πρὸς χορὸν ἀποκρίνεσθαι* zu äufsern, aber auch ohne eine Abnormität oder einen Sprung in der Entwicklungsgeschichte des Wortes hervorzuheben), die *δραμάτων ὑποκριταί*, und leitet daraus, weil die Schauspieler

ihre eigene Person aufgeben und eine fremde annehmen *(quoniam histriones personam induunt alienam)* die Bedeutung „Heuchler" ab.

Diesen Bedeutungen fügt aber Heimsoeth eine neue bisher unbekannte hinzu, indem er einleuchtend zeigt, dass das Wort *ὑποκριταί* an vielen Stellen der Scholien, wo man es bisher ohne Unterschied mit „Schauspieler" übersetzt hat, in dem Sinne von Grammatiker, Kritiker, zu fassen ist. Ein überzeugendes Beispiel bietet das Schol. zu Euripides Medea v. 169: *Ἀπολλόδωρος μὲν οὖν φησιν ὁ Ταρσεὺς τῆς ἀμφιβολίας αἰτίους εἶναι τοὺς ὑποκριτὰς συγχέοντας τὰ χορικὰ τοῖς ὑπὸ Μηδείας λεγομένοις.* Ebenso unwiderleglich scheint, dass in den Scholien zu Vs. 356. 379 und 909 unter den *ὑποκριταί* nicht Schauspieler, sondern Grammatiker zu verstehen sind.

Dass auch diese Bedeutung auf denselben von mir angenommenen Ursprung zurückzuführen ist, liegt auf der Hand. Sind ja doch die Grammatiker, Kritiker und Commentatoren recht eigentlich *interpretes*. So hat Heimsoeth durch diese Entdeckung nicht bloss das Wörterbuch bereichert, sondern zugleich Licht auf einen dunkeln Punkt der scenischen Alterthümer gebracht und so den ungebührlichen Einfluss beschränkt, der nach den bisherigen Annahmen die Willkür der Schauspieler auf die Gestaltung der dramatischen Texte ausgeübt haben sollte.

DER MUSENVEREIN DES SOPHOKLES.

In einer Stelle des alten Biographen von Sophokles heifst es, dass dieser aus der Zahl der Gebildeten eine Genossenschaft zu Ehren der Musen gegründet habe. Die Worte sind folgende: *Σάτυρος δέ φησιν ὅτι καὶ τὴν καμπύλην βακτηρίαν αὐτὸς ἐπενόησεν· φησὶ δὲ Ἴστρος καὶ τὰς λευκὰς κρηπῖδας αὐτὸς ἐξευρηκέναι, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταὶ καὶ πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν γράψαι τὰ δράματα, ταῖς δὲ Μούσαις θίασον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν.*

Die meisten Erklärer haben diese Worte von einer Festgenossenschaft verstanden. Einen andern Weg hat kürzlich Ludwig von Sybel (Hermes IX 248 ff.) eingeschlagen. Er nimmt an, dass wie in den unmittelbar vorhergehenden Worten von Erfindungen und Einrichtungen für die Schauspieler (Krummstab, Fufsbekleidung, Berücksichtigung der Individualität) die Rede gewesen, so auch diese letzten Worte lediglich auf die Schauspieler zu beziehen und nichts Anderes damit gesagt sei, als Sophokles habe „die Personen der Schauspieler aus den Gebildeten gewählt". „Mag die Floskel", fügt L. v. Sybel hinzu, „dem Istros aus einem Epigramm zugekommen, oder in seinem eigenen Garten gewachsen sein, sie redet jedenfalls nur von den Dienern der Musen, dem Gefolge der tragischen Muse, welches ihre Schöpfungen auf den Brettern in die täuschende Wirklichkeit zu bringen berufen ist, von den Schauspielern."

Ich kann dieser Auffassung nicht beistimmen, weil sie Vorstellungen, die aus den Verhältnissen der Schauspieler in Rom

und bei uns entlehnt sind, in den dramatischen Festcultus der Griechen hineinträgt, dem sie ganz fremd sind. Die Gebildeten, aus deren Kreise Sophokles zuerst seine Schauspieler gewählt haben soll, setzen ungebildete Schauspieler der früheren Zeiten voraus. Allein wenn wir selbst in die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgehen, wäre es ein Irrthum an ungebildete Schauspieler zu denken. Einen Schauspielerstand als solchen gab es damals überhaupt nicht. Wie der Festcultus vom Staat ausging, so waren auch die Theilnehmer des Festcultus Staatsbürger. Mochte nun auch die Schauspielerkunst wie die Kunst der dramatischen Poesie in der Zeit unvollkommen und unausgebildet sein, so lässt sich doch voraussetzen, dass zur Aufführung der Festspiele jedesmal die Geeignetsten vom Staat ausgewählt worden sind. Von den Schauspielern ist dies um so unzweifelhafter, als Anfangs die Dichter selbst, wie wir wissen, in ihren Stücken auftraten. Wenn diese Andere für sich eintreten liefsen, so werden sie gewiss dafür gesorgt haben, dass die von ihnen gewählten Schauspieler im Stande waren, für sie einzutreten. Um dies aber zu können, war vor allen Dingen ein Verständniss des Dichters und der vom Dichter ihnen anvertrauten Rollen erforderlich. Dieses Verständniss setzt aber Bildung voraus und zwar eine um so gründlichere, tiefere und feinere, je gröfser die Meisterwerke sind, die sie darzustellen haben. Wie liefse sich ohne diese Bildung, um von andern Dichtern zu schweigen, ein Verständniss der grofsartigen Schöpfungen des Aeschylus, Sophokles' unmittelbaren Vorgängers, denken! Wie wäre es glaublich, dass Aeschylus, nachdem von ihm der zweite Schauspieler in das Drama eingeführt war, neben sich als Schauspieler Myniskus und Kleander geduldet haben würde, deren er sich mit Vorliebe bediente, wenn er nicht ihrer Bildung und der darauf beruhenden Tüchtigkeit, ganz abgesehen von den übrigen technischen Mitteln der Darstellung, sicher gewesen wäre.

Eher liefse sich annehmen, dass in späteren Zeiten, wo die Typen der Aeschyleischen, Sophokleischen und Euripideischen Charaktere bereits festgestellt und genug Vorbilder vorzüglicher Schauspieler zur Nachahmung vorhanden waren, auch minder gebildete Schauspieler mit Erfolg hätten anftreten können. Und dass dieses geschehen, könnte man vielleicht daraus schliessen, dass man

es für nöthig gehalten hat, wohl um die Kunst auf ihrer Höhe zu erhalten, Staatsprüfungen für die Schauspieler einzuführen (vgl. Hesych., Suid., Phot. v. *νεμήσεις ὑποκριτῶν*).

Auf die Zeit des Sophokles gegenüber der vorsophokleischen Zeit ist der Gegensatz von gebildeten und ungebildeten Schauspielern nicht anwendbar. Wäre aber durch die Bemerkung kein Gegensatz gegen frühere Zeiten beabsichtigt, so müsste sie als völlig müfsig und überflüssig erscheinen.

Stellen sich so sachliche Bedenken der von L. v. Sybel vorgeschlagenen Auffassung entgegen, so empfiehlt sich die Erklärung auch nicht von Seiten des Ausdrucks. Dem alleinstehenden Worte *θίασος* ohne Weiteres die Bedeutung „Schauspieler" unterzulegen ist doch sehr gewagt, auch *συναγαγεῖν* kommt bei seiner Erklärung nicht zu der ihm gebührenden Geltung und die Gewaltthätigkeit wird schwerlich dadurch hinreichend entschuldigt, dass Herr von Sybel die ganze Phrase als eine Dichterfloskel bezeichnet. Dieses Auskunftsmittel ist überdies um so entbehrlicher, als *θίασος* keineswegs ein blofs poetisches Wort ist, sondern in der Bedeutung von *σύνοδος* und *collegium* sehr häufig, zumal in Inschriften vorkommt, und die Worte in ihrer ursprünglichen Bedeutung: „Er brachte einen Verein von Gebildeten für die Musen zusammen" einen ganz guten Sinn geben. Denn auch der Einwand, dass auch dieser letzte Punkt nur auf die Schauspieler bezogen werden dürfte, weil im Vorhergehenden von den Schauspielern die Rede gewesen, ist wenig überzeugend. Wissen wir ja doch aus zahlreichen Beispielen, dass in dergleichen Notizen auch entfernter Liegendes lose an einander gereiht zu werden pflegt.

Wir kehren damit zu den früheren Erklärungen zurück, von denen nach meinem Erachten die von Schömann der Wahrheit am nächsten kommt, wenn er „einen Verein von Freunden der Kunst und Wissenschaft" annimmt, „die ihren Kult den Musen erwiesen."

Welcher Art dieser Verein gewesen, lässt sich freilich wegen Mangel an anderweitigen Nachrichten nicht mit Sicherheit feststellen. Allein die verdienstvollen neueren Forschungen von Otto Lüders (die Dionysischen Künstler. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1873) und P. Foucart (*de collegiis scenicorum artificum apud Graecos.* Lutetiae Parisiorum 1873) enthalten, wie ich glaube

beachtenswerthe Fingerzeige. Sie bringen auf den Gedanken, dass wir in diesem von Sophokles gegründeten Vereine den Anfang und das Vorbild derjenigen Corporationen (*θίασοι, σύνοδοι, ὀργεῶνες, collegia artificum*) zu suchen haben, welche, wie die bis ins dritte Jahrhundert vor Chr. zurückgehenden Inschriften bezeugen, über ganz Griechenland verbreitet, in organischer Gliederung fest zusammengeschlossen, mit Staatsprivilegien (wie Befreiung vom Militärdienste und Freizügigkeit) ausgestattet, in den Dienst einer Gottheit, zumeist des Dionysos, aber auch des Zeus, des Apollo uud der Musen gestellt, Freunde der Musenkunst, Dichter, Schauspieler, Kitharoden, Auloden, Flötenbläser, Kitharisten u. a. vereinigten, um nicht nur in der Gemeinde, der sie angehörten, sondern auch in anderen minder bemittelten Gemeinden in den Göttern gewidmeten Feste durch Dichtung, Musik und Tanz würdig zu feiern. Wir dürften so, wenn diese Vermuthung richtig wäre, auf Sophokles den Ursprung einer Einrichtung zurückführen, welche noch viele Jahrhunderte nach seinem Tode, nachdem längst Griechenlands politische Macht vernichtet war, einen weitreichenden, sogar bis in die Kaiserzeit hineinragenden geistigen Einfluss ausübte und selbst die zunehmende Entartung noch eine geraume Zeit hindurch in Schranken zu halten vermochte.

ANHANG.

DIE FLÖTE IM GRIECHISCHEN ALTERTHUM.

I.

STOFF UND FORM DER FLÖTE.

Der Begriff des Wortes *αὐλός* ist umfassender, als unser deutsches Wort Flöte, mit dem wir es übersetzen. Im weiteren Sinne bedeutet *αὐλός* wie *σύριγξ* jedes Blasinstrument, selbst die Trompete (*σάλπιγξ*) mit eingeschlossen. (*Poll.* Onomast. IV, 67: *τὰ δὲ ἐμπνεόμενα ὄργανα τὸ μὲν σύμπαν αὐλοὶ καὶ σύριγγες.* IV, 85.) Im engeren Sinne ist *αὐλός* von *σύριγξ* zu unterscheiden. Während nämlich *σύριγξ* ein aus mehreren Röhren nach Art unserer Panflöte verbundenes Instrument bezeichnet, besteht *αὐλός* nur aus einer, höchstens zwei verbundenen Röhren. Ferner wurde die *σύριγξ* nach Art unserer Flöte quer an den Mund angesetzt und von der Seite geblasen; der *αὐλός* dagegen pflegte gerade herunter gehalten und wie die Flöte à bec oder die Clarinette vermittelst eines Mundstückes gespielt zu werden[1]). Doch gab es auch Querflöten[2]), die nach Form und Behandlung unserer Flöte ähnlich waren. *Poll.* Onomast. IV, 74: *αὐλῶν δὲ εἴδη πλάγιος, λώτινος, Λιβύων τὸ εὕρημα, πλαγιαυ-*

[1]) Daher heifst es vom Blasen der Syrinx: *παράγειν ἐπ' αὐτῆς τὸ στόμα καὶ παραφέρειν καὶ διασπείρειν τὸ πνεῦμα*, während vom *αὐλός* die Ausdrücke: *ἐμφυσᾶν, ἐμπνεῖν, καταπνεῖν, καταπέμπειν τὸ πνεῦμα*, gebraucht werden. Poll. Onom. IV, 68. 69.

[2]) Mus. Capit. IV, 57. Mus. Pio Clem. V, 113. Jahn, Archäolog. Beiträge S. 191. 436. [Plin. nat. hist. VII. 56. 57. Obliquam tibiam Midas in Phrygia invenit.]

λον δ' αὐτὸν Λίβυες καλοῦσιν. Der Art ist die sogenannte φώτιγξ, nach Jobas bei *Athen.* IV, 175 e eine Erfindung der Aegyptier[1]).

Der Stoff, aus dem die Flöten verfertigt wurden, war in den ältesten Zeiten Rohr (κάλαμος. *Athen.* IV, 182 d. *Poll.* IV, 67, 71). Die Afrikaner benutzten zu ihren Flöten das Holz des Lotosbaumes (λωτός, *Athen.* IV, 182 d. *Poll.* IV, 71, 74), die Phönizier Elfenbein (*Athen.* IV, 182 e Serv. ad Verg. Georg. II. 193.). Auch Buchsbaum (πύξος)[2]), Lorbeerbaum (*Poll.* IV, 71), und namentlich die Röhrknochen der Hirsche und Esel[3]) werden erwähnt (*Athen.* IV, 182 e. *Poll.* Onom. IV, 71. 75. Schol. *Arist.* Acharn. v. 871). Erz wurde, wie Gold, Silber und Messing, erst spät, und zwar meist nur zur Verzierung des Flötenrohres, angewendet[4]).

Die Hauptbestandtheile der Flöte sind: 1) das Mundstück (γλῶσσα[5]), *Poll.* IV, 70), das abgenommen werden konnte und in einem eigens dazu bestimmten Behältnisse (γλωττοκομεῖον[6]), *Poll.* X, 153) aufbewahrt wurde. 2) Das Rohr (βόμ-

---

[1]) Vielleicht gehört hierher auch die πλαγιομάγαδις, wie anstatt παλαιομάγαδις nach der Verbesserung von Meineke, philologicarum exercitationum in Athenaei Deipnosophistas Spec. II (Berol. 1846.), zu lesen in der Stelle bei Athen. IV, 182 d: ὁ δὲ μάγαδις καλούμενος αὐλός, ὁ καὶ πλαγιομάγαδις ὀνομαζόμενος, ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται κ. τ. λ.

[2]) Aus diesem Stoffe waren bei den Phrygiern (Poll. Onomast. IV, 74) die sogenannten ἔλυμοι αὐλοί.

[3]) Plin. nat. hist. XVI. 66.

[4]) Bartholin. De tibiis p. 34. — Horat. Ep. ad Pis. 202 seq.:

Tibia non, ut nunc, orichalco vincta tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco.

Mit Erz beschlagen war der thebanische θήρειος αὐλός, bei Poll. IV, 75: θήρειος αὐλός· Θηβαῖοι μὲν αὐτὸν ἐκ νεβροῦ κῶλων εἰργάσαντο, χαλκήλατος δ' ἦν τὴν ἔξωθεν ὄψιν. — Ganz aus Erz war die nicht hierher gehörige Wasserflöte (αὐλὸς ὑδρηλός. Poll. Onomast. IV, 70), eine unter Euergetes II. von einem gewissen Ktesibios gemachte Erfindung; s. Athen. IV, 174.

[5]) Auch γλῶσσις bei Lucian. Harmonid. c. I. s. Lobeck zum Phrynichos S. 229.

[6]) Der Flötenkasten heifst συβήνη. Poll. X, 153. Suidas v. συβήνη, ἡ δερματίνη αὐλοθήκη.

βυξ, häufig auch von der ganzen Flöte[1]) und von einer bestimmten Art derselben gebraucht[2]). *Poll.* IV, 82: *τῶν δὲ βομβύκων ἔνθεον καὶ μανικὸν τὸ αὔλημα, πρέπον ὀργίοις*). Dieses Rohr ist entweder glatt, wie wir es auf den meisten bildlichen Darstellungen finden, oder mit einem oder mehreren Knäufen versehen (wahrscheinlich die *ὄλμοι* und *ὑφόλμια*[3]), welche *Poll.* IV, 70 erwähnt). Ferner hat es theils nur unten eine Oeffnung, theils aufserdem noch ein oder mehre Luftlöcher an der Seite (*τρυπήματα. Poll.* IV, 70), um die Zahl und Mannichfaltigkeit der Töne zu vermehren[4]). Flöten der letzteren Art heifsen *πολύτρητοι*. An diesen Löchern wurden, unsern Klappen entsprechend, später noch Pflöcke oder Wirbel, in der Form von Glöckchen, von Elfenbein oder Horn angebracht, um durch das Verschieben derselben dieselbe Flöte in verschiedene Tonarten umzustimmen[5]). An manchen Flöten, z. B. an einer Art phrygischen Flöte, war die untere Oeffnung, wie bei den Trompeten, in der Form eines Schallbechers erweitert. *Athen.* IV, 184f: *ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Φοίνικι ὁ αὐτὸς Ἴων φησίν· „Ἔκτυπον ἄγων βαρὺν αὐλὸν τρέχοντι ῥυθμῷ“ οὕτω λέγων τῷ Φρυγίῳ· βαρὺς γὰρ οὗτος· παρ᾽ ὃ καὶ τὸ κέρας αὐτῷ προσάπτουσιν ἀναλογοῦν τῷ τῶν σαλπίγγων κώδωνι*[6]).

Häufiger noch als die aus einem Rohre bestehenden Flöten (*μονοκάλαμος, μόναυλος. Athen.* 175f.) kommen die Doppel-

---

[1]) Aeschylus bei Strabo X. p. 470: *Ὁ μὲν ἐν χερσὶν βόμβυκας ἔχων, τόρνου κάματον, πίμπλησι μέλος μανίας ἐπαγωγὸν ὁμοκλάν.*

[2]) Chöroboscus in Becker's Anecd. p. 1354.

[3]) Passow in seinem Wörterbuche versteht darunter den obersten Theil der Flöte, das Mundstück.

[4]) Nach Poll. IV, 80 war die Zahl der Seitenöffnungen lange auf vier beschränkt, bis Diodorus von Theben ihre Zahl vermehrte. *καὶ τέως μὲν τέτταρα τρυπήματα εἶχεν ὁ αὐλός· πολύτρητον δ᾽ αὐτὸν ἐποίησε Διόδωρος ὁ Θηβαῖος, πλαγίας ἀνοίξας τῷ πνεύματι τὰς ὁδούς.* Auf einer Darstellung des Wettkampfes zwischen Apoll und Marsyas (Gerhard, Antike Bildwerke LXXXV.) hat eine Flöte drei, die andere vier, eine dritte fünf Seitenlöcher. (Vergl. Hor. De arte poetica 202, 3.)

[5]) Böttiger, Pallas Musica und Apoll der Marsyastödter, in s. kleinen Schriften. 1. Th. S. 24. Bartholinus, De tibiis p. 57 seq. Caylus, Recueil d'antiquités III. 206—208.

[6]) [Vgl. Lucian. tragopod. 33. K. J. Herrmann, die Theristen des Euripides in Gerhards archaeol. Zeitung 1848 No. 15.]

flöten vor, die bald als zwei verbundene Röhren mit einem Mundstück (ζεῦγος[1]) *Salmas.* ad *Solin.* p. 83), bald als zwei selbständige Röhren mit zwei Mundstücken dargestellt erscheinen (s. z. B. Gerhard's Antike Bildwerke LXXXV.). Diese sind entweder von gleicher Länge (tibiae pares). Als solche werden namentlich aufgeführt die zu Trinkgelagen gebrauchten *αὐλοὶ παροίνιοι* (*Poll.* IV, 80: *οἱ δὲ παροίνιοι σμικροὶ μὲν, ἴσοι δ' ἄμφω*). Oder sie sind ungleich (tibiae impares)[2]), wie die *αὐλοὶ γαμήλιοι* (*Poll.* IV, 80: *καὶ τὸ μὲν γαμήλιον αὔλημα δύο ἦσαν αὐλοί, μείζων ἄτερος, συμφωνίαν μὲν ὑποδηλοῦντες, μείζων δ' εἶναι χρῆναι τὸν ἄνδρα*), und die von Herodot (I, 17) erwähnte männliche und weibliche Flöte (*ἐστρατεύετο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτίδων, καὶ αὐλοῦ γυναικήϊου τε καὶ ἀνδρηΐου*).

Eine eigenthümliche Art Doppelflöte bilden die den Phrygiern angehörigen sogenannten *ἕλυμοι αὐλοί* (*Athen.* IV, 176 e. f: *τοὺς γὰρ ἑλύμους αὐλοὺς, ὧν μνημονεύει Σοφοκλῆς ἐν Νιόβῃ τε κἀν Τυμπανισταῖς, οὐκ ἄλλους τινὰς εἶναι ἀκούομεν ἢ τοὺς Φρυγίους*), deren beide Röhre an der untern Mündung nach einer Seite hin hornförmig gebogen sind (*Poll.* Onomast. IV, 74: *ἕλυμος τὴν μὲν ὕλην πύξινος, τὸ δ' εὕρημα Φρυγῶν· κέρας δ' ἑκατέρῳ τῶν αὐλῶν ἀνανεῦον πρόσεστιν.*) s. Gerhard, Antike Bildwerke XCII.[3]). An andern ist nur ein Rohr auf diese Weise gebogen, das andere gerade; s. Gerhard, Antike Bildwerke CVIII, 2.

Um den hässlichen Anblick des, namentlich beim Gebrauche zweier Mundstücke, weit auseinandergezogenen Mundes und der

---

[1]) Vielleicht gehört hierher der Ausdruck *δίοπος*, mit zwei Oeffnungen, bei Athen. IV, 176 f., wenn er nicht etwa auf die Zahl der Seitenlöcher zu beziehen ist. s. Gerhard, Antike Bildwerke CXII.

[2]) s. Boeckh, De metris Pindari p. 265. Pares aut *dextrae* sunt, hoc est acutae, aut *sinistrae*, hoc est graves. — Imparium altera erat dextra, altera sinistra. Varro ap. Serv. ad Aen. IX, 618. Tibia Phrygia dextra unum foramen habet, sinistra duo, quorum unum acutum sonum habet, alterum gravem.

[3]) Nach Athen. IV, 177 a hatten sie auch den Namen *σκυταλίαι· τῶν δ' ἑλύμων αὐλῶν μνημονεύει καὶ Καλλίας ἐν Πεδήταις. Ἰόβας δὲ τούτους Φρυγῶν εἶναι εὕρημα, ὀνομάζεσθαι δὲ καὶ σκυταλίας κατ' ἐμφέρειαν τοῦ πάχους.*

aufgeblasenen Backen zu verdecken, zugleich aber auch um den Athem beim Blasen besser beherrschen und gleichmäfsiger vertheilen zu können[1]), bediente man sich einer Lippenbinde (*φορβειά*[2]), *στόμις*, *χειλώτηρ*. *Hesychius* v. *φορβειά· ἡ αὐλητικὴ στόμις, λέγεται δὲ καὶ ὁ χειλώτηρ*), welche die Mundstücke der Flöte in sich aufnahm und fast den ganzen Theil des Gesichts unterhalb der Nase verhüllend im Nacken gebunden wurde (s. Gerhard's Antike Bildwerke LXXXVI).

Höhe und Tiefe des Tones hängt von der Länge und Kürze des Rohres ab. Je länger die Flöte ist, desto tiefer der Ton. In dieser Beziehung unterscheidet man: *ἀνδρεῖοι*, auch *τέλειοι* und *ὑπερτέλειοι* genannt, grofse Flöten mit tiefem, kräftigem Tone, theils zur Begleitung der von Männern gesungenen Chöre (*Poll.* Onomast. IV, 81), theils für die höhere Flötenmusik ohne Gesang, z. B. für den pythischen Nomos geeignet (*Athen.* IV, 176e: *ἀλλὰ καὶ περὶ αὐλούς εἰσι μουσικώτατοι, οὐ μόνον τοὺς παρθενίους καλουμένους καὶ παιδικοὺς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀνδρείους, οἵτινες καλοῦνται τέλειοί τε καὶ ὑπερτέλειοι. Poll.* IV, 81: *ηὕλουν δὲ τὸ ἄχορον αὔλημα, τὸ πυθικόν*)[3]). — *παιδικοί*, *Athen.* IV, 176e, kürzer (*Athen.* IV, 176f: *εἰσὶ δ' οἱ αὐλοὶ οὗτοι ἐλάσσονες τῶν τελείων*) und von höherem, zarterem Tone. Sie werden wegen ihrer mittleren Gröfse auch *ἡμίοποι* genannt (*Athen.* IV, 182c: *εἰσὶ δ' οἱ αὐτοὶ τοῖς παιδικοῖς καλουμένοις*). Nach Athenäus (a. a. O.) brauchte man sie nicht zum Festkampfe, sondern mehr zu Gastgelagen; doch wurden sie gewiss auch zur Begleitung von Knabenchören ange-

---

[1]) Schol. Arist. Vesp. 580: *ὅπως ἂν σύμμετρον τὸ πνεῦμα πεμπόμενον ἡδεῖαν τὴν φωνὴν τοῦ αὐλοῦ ποιήσῃ.*

[2]) Böttiger (Pallas Musica und Apoll der Marsyastödter, kleine Schriften I. S. 52) sucht zu beweisen, dass die lederne Binde nur spottweise *φορβειά*, was eigentlich den ledernen Riemen bezeichnet, der den Thieren ums Maul gebunden wird, wenn sie nicht fressen oder beifsen sollen, genannt worden sei; der eigentliche Name heifse *στόμις* oder *χειλώτηρ*. — Bei Sophokles kommt das Wort *φορβειά* vor Fragm. LXXX. Brunck aus Longin. *περὶ ὕψους* p. 7. ed. Toup.: *Γελᾶται ἔτι μᾶλλον τὰ Κλειτάρχου· φλοιώδης γὰρ ὁ ἀνὴρ καὶ φυσῶν κατὰ τὸν Σοφοκλέα· Οὐ σμικροῖς μὲν αὐλίσκοις, φορβειᾶς ἄτερ.* Vergl. Cic. ad Att. II, 16.

[3]) Didymos (bei Athen. XIV, 634 e) unterscheidet noch die *τέλειοι* von den *ὑπερτέλειοι*.

wendet, deren zartere Stimme, um von den Instrumenten nicht übertäubt zu werden, eine schwächere Begleitung erforderte. Die *αὐλοὶ παρθένιοι* endlich begleiteten den Gesang der Jungfrauenchöre (*Poll.* IV, 81: *καὶ τοῖς μὲν παρθενίοις αὐλοῖς πάρθενοι προσεχόρευον*).

Als ganz kleine Flöte erwähnt Athenäus (IV, 174 f) bei den Phöniziern das nur eine Spanne lange Giggrasflötchen von sehr hohem, scharfem, klagendem Tone, dessen sich auch die Karer bei ihren Trauerzügen bedienten (*γιγγραίνοισι γὰρ οἱ Φοίνικες ἐχρῶντο αὐλοῖς σπιθαμιαίοις τὸ μέγεθος κ. τ. λ.*).

So lange die Technik der Flöte weniger ausgebildet war, bedurfte man für die verschiedenen Tonarten verschiedene Flöten. Es giebt daher phrygische, lydische, dorische Flöten, so genannt nach den ältesten drei Harmonien, von denen die lydische höher ist, als die phrygische, die phrygische höher, als die dorische (s. *Boeckh*, De metris Pindari. Lib. III. p. 259). Ebenso hatte man auch äolische, ionische, syntonolydische u. s. w., überhaupt so vielerlei, als nach und nach Tonarten entstanden. Alle enthielten nur eine Harmonie, bis Pronomos, der Lehrer des Alkibiades, mehre Tonarten in einem Instrumente zu vereinigen anfing[1]). *Athen.* XIV. p. 631 e: *διόπερ ἦσαν ἴδιοι καθ' ἑκάστην ἁρμονίαν αὐλοὶ ἑκάστῃ ἁρμονίᾳ πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. Πρόνομος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ηὕρησεν ἀπὸ τῶν αὐλῶν* (Meineke αὐτῶν) *τὰς ἁρμονίας*[2]).

Eine besondere Erwähnung verdient hierbei noch der *αὐλὸς μάγαδις*, eine lydische Erfindung[3]) (nicht zu verwechseln mit

---

[1]) Wahrscheinlich wurde dies durch die vorher erwähnten Pflöcke oder Wirbel an den Luftlöchern bewerkstelligt.

[2]) Vergl. Pausan. IX, 12: *Ἀνδριάς τέ ἐστι Προνόμου ἀνδρὸς αὐλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολλούς. τέως μέν γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ αὐληταί· καὶ τοῖς μὲν αὔλημα ηὕρουν τὸ Δώριον· διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ αὐλοί· τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν αὐλοῖς ηὑρίσκετο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ ἦν, ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν ἁρμονίας ἔχοντας ἐπιτηδείως· πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ' αὐλοῖς ηὔλησε τοῖς αὐτοῖς. Λέγεται δὲ ὡς καὶ τοῦ προσώπου τῷ σχήματι καὶ τῇ τοῦ παντὸς κινήσει σώματος περισσῶς δή τι ἔτερπε τὰ θέατρα.*

[3]) Athen. XIV, 634 c: *Λυδός τε μάγαδις αὐλὸς ἡγείσθω βοῆς.*

dem Saiteninstrumente gleichen Namens), die besonders zur Begleitung der Kithara gebraucht[1]), nach dem Zeugnisse des Anaxandrides bei *Athen.* IV, 182d (*Μάγαδιν λαλήσω μικρὸν ἅμα σοι καὶ μέγαν*)[2]) hohe und tiefe Töne verband, also mehr als eine Octave enthielt[3]).

II.

CHARAKTER, URSPRUNG UND VERBREITUNG DER FLÖTE.

Wie verschieden Form und Gröfse der Flöte, so mannigfaltig ist auch ihr Ausdruck[4]); denn sie enthält die Töne des Schmerzes, wie des Jubels und der Begeisterung, der rauschenden Festlust, wie der stillen, sehnsüchtigen Trauer[5]). Wie in dem Dionysosdienste, mit dem sie aufs Innigste verbunden ist, nicht nur des Gottes Leiden, sondern auch seine Freuden gefeiert werden, wie aus ihm der erhabene, schwungreiche Dithyrambus nicht minder als die alle Schranken überschreitenden Phallosgesänge hervorgingen, und aus Dithyrambus und Phallosliedern wieder Tragödie und Komödie sich entwickelten, so umfasst auch die Flöte beide Extreme, den Schmerz und die Lust,

---

[1]) Athen. XIV, 634 e: *Καὶ ὅς, ἔφη, Δίδυμος ὁ γραμματικὸς ἐν ταῖς πρὸς Ἴωνα ἀντεξηγήσεσιν μάγαδιν αὐλὸν καλεῖ τὸν κιθαριστήριον.*

[2]) Vergl. Athen. XIV, 634 d: *Τρύφων δ' ἐν δευτέρῳ περὶ ὀνομασιῶν λέγει οὕτως „Ὁ δὲ μάγαδις καλούμενος αὐλός“ καὶ πάλιν „Μάγαδις ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται, ὡς Ἀναξανδρίδης ἐν Ὁπλομάχῳ φησὶ“ κ. τ. λ.*

[3]) Boeckh, De metris Pindari p. 265. 266. Schon die Alten waren über dies Instrument nicht mehr ganz im Klaren.

[4]) Sehr treffend bezeichnet Pindar (Ol. VII, 12) diese Mannichfaltigkeit, indem er die Flöten *πάμφωνοι* nennt; ein Ausdruck, der sich nicht auf die Zahl der Töne, sondern auf ihre Beschaffenheit bezieht. Vergl. Pindar Pyth. XII, 19.

[5]) Schol. Arist. Aves. 217: *τοῖς σοῖς ἐλέγοις: ἀντὶ τοῦ τοῖς θρήνοις· εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ ἔ ἔ λέγειν. Δίδυμος δέ φησιν, ὅτι οἱ πρὸς αὐλὸν ᾀδόμενοι θρῆνοι· τὸν γὰρ αὐλὸν πένθιμον ὑπειλῆφθαι.* — Eurip. Bacch. 379: *μετὰ αὐλοῦ γελάσαι.* Soph. Trach. 215. 216. — Hymn. in Mercur. 152: *ἱμερόεις βρόμος αὐλῶν.*

die in der Aufregung des Gemüthes ihre gemeinsame Quelle haben. Einseitig ist es daher, die Flötenmusik nur als klagend und traurig aufzufassen. Denn wenn diese Eigenschaft ihr auch keinesweges abzusprechen ist, wie z. B. die karischen und maryandinischen Flötenweisen vorzugsweise als klagend bezeichnet werden[1]), so drückt sie doch nicht ihr ganzes Wesen, sondern nur eine Seite ihres Charakters aus. Und wenn Pausanias[2]) berichtet, dass der in der ersten Pythiade eingesetzte aulodische Wettkampf bereits in der zweiten abgestellt wurde, weil die zur Flöte vorgetragenen Gesänge düster und klagend gewesen[3]), so fällt dieser Vorwurf mehr dem Inhalte der Gesänge, als der musikalischen Begleitung zur Last. Hätte man der Flötenmusik an sich diesen Charakter beigelegt, so würde nicht fortwährend bei den pythischen Spielen der Wettkampf des blofsen Flötenspiels ohne Gesang (*ψιλὴ αὔλησις*) gestattet worden sein.

Während also die Kithara die Leidenschaft besänftigt und dem Gemüthe mafsvolle Ruhe verleiht, so ist der Charakter der Flötenmusik Erregung und leidenschaftliche Bewegung. Deshalb nennt sie Aristoteles orgiastisch (Polit. VIII, 6)[4]) und pathetisch (VIII 7), und wie Dichter und Philosophen dafür Zeugniss ablegen, so spricht dafür die mannichfaltige Anwendung der Flöte zu heiligen und profanen Zwecken; denn nicht nur mit dem Cultus des Bacchus und der Cybele ist sie unzertrennlich verbunden, sie begleitet auch Päanen und Hymnen anderer

---

[1]) Schol. Arist. Equites. 1337: *τὰ Καρικὰ αὐλήματα καὶ μέλη θρηνώδη εἰσίν.* Schol. Aesch. Pers. v. 933: *Καὶ αὐλοὶ γάρ εἰσι Μαριάνδυνοι, ἐπιτηδειότατοι εἰς τὰς θρηνῳδίας.*

[2]) Pausan. X, 7, 3.

[3]) *Καὶ αὐλῳδίαν τε κατέλυσαν, καταγνόντες οὐκ εἶναι ἄκουσμα εὔφημον. — ἡ γὰρ αὐλῳδία μέλη* (nach Bernhardy's Verbesserung, Griech. Literaturgesch. II, 315, anstatt *μελέτη*) *τε ἦν αὐλῶν τὰ σκυθρωπότατα καὶ ἐλεγεῖα καὶ θρῆνοι, προσᾳδόμενα τοῖς αὐλοῖς.*

[4]) *ἔτι δ' οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν.* Ueber den homöopathischen Gebrauch der Flöte zur Reinigung (*κάθαρσις*) der Leidenschaften siehe besonders Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten I. S. 121 fg. Plato verwies wegen dieser ihrer aufregenden Natur die Flötenmusik ganz und gar aus seinem Staate (Plato, de rep. 399 d), wobei er nur die von Aristoteles (Polit. VIII, 7) gerügte Inconsequenz begeht, dass er die phrygische Harmonie duldet, die einen gleich pathetischen und enthusiastischen Charakter hat, als die Flöte.

Götter. Die Lakedämonier und Lydier ziehen beim Schalle der Flöten in die Schlacht [*Plutarch.* De mus. 26[1]). *Herod.* 1, 17. *Athen.* XII, 517a). Die Argiver bedienen sich ihrer zum Ringkampfe (*πάλη. Plut.* De mus. 26). Auch zum Pentathlon wurde die Flöte geblasen. (*Paus.* VI, 14. *Plut.* Mus. 26.) Auf den Schiffen waren Flötenspieler, um das taktmäfsige Rudern zu erleichtern und zugleich den Muth und die Rüstigkeit der Ruderer zu beleben (*τριηραύλης. Poll.* Onom. IV, 71: symphoniaci. Zumpt zu *Cic.* Divin. in Caecil. 17). Bei Opfern (Schol. *Arist.* Aves. 857), bei feierlichen Spenden (*Plutarch.* Sympos. VIII, 8. 4), bei Gastmälern, namentlich bei den mit ihnen verbundenen Festzügen (*κῶμοι.* Schol. *Arist.* Pac. 534), zu Hochzeiten, zum Tanze[2]) (*Poll.* IV, 73. IV, 75), kurz überall finden wir die Flöte, wo es gilt, Lust, Jubel, Begeisterung, Leidenschaft zu erregen, oder der leidenschaftlich erregten Stimmung des Gemüthes den entsprechenden Ausdruck zu geben. (*Arist.* Pol. VIII, 7: *πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστιν ἐν τοῖς αὐλοῖς.*)

Aus dieser Eigenthümlichkeit der Flöte gegenüber dem beruhigenden Charakter der Kithara erklärt sich der Kampf der Aulodik und der Kitharodik, der in der Culturgeschichte des griechischen Volkes erst spät ausgeglichen erscheint. Dieser Kampf der Kithara mit der Flöte, des Apollo mit dem Dionysos[3]), der Ruhe und Einfachheit im Gegensatze zur Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, zieht sich durch das ganze Natur- und Geistesleben der Griechen hindurch, und findet sich besonders bei den Atheniensern in Kunst und Litteratur scharf aufgefasst und ausgeprägt.

Die Flöte wird, wie die Musik überhaupt, auf göttlichen Ur-

---

[1]) *παρ᾽ οἷς (Λακεδαιμονίοις) τὸ καλούμενον Καστόρειον ηὐλεῖτο μέλος, ὁπότε τοῖς πολεμίοις ἐν κόσμῳ προσήεσαν μαχεσόμενοι.*

[2]) Athen. XIV, 618 c: *αὐλήσεων δ᾽ εἰσὶν ὀνομασίαι, ὥς φησι Τρύφων ἐν δευτέρῳ Ὀνομασιῶν, αἵδε „κῶμος, βουκολιασμός, γίγγρας, τετράκωμος, ἐπίφαλλος, χορεῖος, καλλίνικος, πολεμικὸν, ἡδύκωμος, σικυννοτύρβη, θυροκοπικόν κ. τ. λ. ταῦτα δὲ πάντα μετ᾽ ὀρχήσεως ηὐλεῖτο.*

[3]) Plutarch, Ueber das *εἰ* zu Delphi S. 389 (vergl. Hartung, Ueber den Dithyrambos in Schneidewin's Philologus. I. Jahrgang. 3. Heft. 1846.).

sprung zurückgeführt. Athene[1]), heisst es, verfertigte die erste Flöte aus einem Hirschknochen, und blies darauf beim Mahle der Götter. Ihre durch das Aufblasen der Backen und die gewaltige Anstrengung entstellten Gesichtszüge erregten den Spott der Here und Aphrodite. Betroffen eilt sie auf den Ida, wiederholt ihr Spiel vor dem Spiegel einer Quelle, wirft voll Entrüstung[2]) die Flöte weg, und beschwört Unheil über den, der sie aufheben würde. Marsyas, ein phrygischer Silen, Sohn des Olympos[3]), findet sie, bildet ihren Ton mehr und mehr aus, und wagt es endlich, sich mit Apollo in einen Wettstreit einzulassen. Apollo singt zur Kithara, Marsyas spielt die Flöte, die Musen übernehmen das Richteramt. Apollo bleibt Sieger, hängt den Marsyas zur Strafe für seine Verwegenheit an eine Fichte auf, und zieht ihm die Haut ab[4]).

Wenn auch ein national-griechisches Element in diesem Mythus nicht zu verkennen ist, vor Allem die Thatsache, dass die Flöte in Griechenland nicht einheimisch, sondern mit dem Dionysosdienst aus Kleinasien eingewandert ist, so gewahren wir doch leicht die athenische Färbung, die er angenommen hat. Nie haben die Athenienser, sei es aus Eifersucht gegen die Böotier, sei es, weil die durch das Flötenspiel herbeigeführte Entstellung des Gesichts ihrem Schönheitssinne widerstrebte, sei es, weil der orgiastische Charakter desselben der Jugendbildung nach-

---

[1]) Hygin. Fab. 165. Apollod. I, 4, 2. Pausan. I, 24, 1. Aristot. Polit. VIII, 6. Plut. De ira p. 456 d. Athen. XIV, 616 f.

[2]) *δυσόφθαλμον αἶσχος ἐκφοβηθεῖσαν αὐθις ἐκ χεροῖν βαλεῖν.* Athen. XIV. 616 f.

[3]) Nach Andern Sohn des Hyagnis, Plut. De mus. 5, der Sohn des Oeagros. Hygin. F. 165. Olympos dagegen ist Marsyas' Schüler; Pausan. X, 30. Am Allgemeinsten Strab. X. p. 470: *καὶ Σειληνὸν καὶ Μαρσύαν καὶ Ὄλυμπον συνάγοντες εἰς ἓν καὶ εὑρετὰς αὐλῶν ἱστοροῦντες.* Par. Chronik Ep. X.

[4]) Die Sagen, welche dem Apollo die Erfindung der Flöte zuschreiben, scheinen späteren Ursprungs zu sein. Plut. De mus. 14: *ἡμεῖς δ' οὐκ ἄνθρωπόν τινα παρελάβομεν εὑρετὴν τῶν τῆς μουσικῆς ἀγαθῶν, ἀλλὰ τὸν πάσαις ταῖς ἀρεταῖς κεκοσμημένον θεὸν, Ἀπόλλωνα· οὔτε γὰρ Μαρσύου, ἢ Ὀλύμπου, ἢ Ὑάγνιδος, ὥς τινες οἴονται, εὕρημα ὁ αὐλός. οὐ μόνη δὲ κιθάρα Ἀπόλλωνος, ἀλλὰ καὶ αὐλητικῆς καὶ κιθαριστικῆς εὑρετὴς ὁ θεός κ. τ. λ.* Vergl. Böttiger, Pallas Musica und Apollo, der Marsyastödter, in Böttiger's Kleinen Schriften, von Sillig. I. Bd.

theilig erschien[1]), der Flötenmusik ihre volle Gunst zugewendet, so wenig es auch in ihrer Macht lag, sie aus ihrem Göttercultus zu verdrängen. Wenn sie daher auch der Athene, als Göttin der Künste und Wissenschaften, die Erfindung der Flöte nicht vorenthalten konnten, noch wollten (*Arist.* Pol. VIII, 6: *τῇ δὲ Ἀθηνᾷ τὴν ἐπιστήμην περιτίθεμεν καὶ τὴν τέχνην*), so lässt doch der Mythus sie das Flötenspiel verwerfen, weil sie es mit der Schönheit unverträglich findet. Ebenso zeigt sich Apollo, als Gott der Ordnung und harmonischen Ruhe, der zu wildem Taumel aufreizenden Musik abgeneigt. Daher sein Kampf mit Marsyas und die grausame Bestrafung desselben[2]). Dem Bacchusdienste dagegen war die Flöte eigenthümlich. Daher ist die Vervollkommnung der Flöte, die Ausbildung der Flötenmusik einem Silen aus dem Gefolge des Dionysos zugeschrieben, und nicht ohne Grund erscheint Marsyas auf Bildwerken als Begleiter der Cybele, da ja nicht minder wesentlich ihrem Cultus die Flöte war.

Die Heimath des Flötenspiels ist Phrygien. Homer nennt die Flöte auf der Seite der Trojaner[3]). Von Kleinasien wanderte sie mit dem Bacchusdienst nach Griechenland, wo sie sich allmälich einbürgerte, nach und nach die ursprüngliche Bacchantische Wildheit ihres Wesens mäfsigte, in Folge vielfacher Veränderungen und Verbesserungen in der Technik immer mannigfaltiger und vollkommner wurde, und mehr und mehr auch in andern Culten, selbst in dem des Apollo Eingang fand[4]). Dieses Verdienst der Uebersiedelung aus Kleinasien nach

---

[1]) Arist. Polit. VIII, 6.

[2]) [Vgl. Sommerbrodt, d. altgriech. Theater S. 55].

[3]) Hom. Iliad. X, 11 sq.: *Ἦτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήσειεν θαύμαζεν πυρὰ πολλὰ, τὰ καίετο Ἰλιόθι πρὸ, αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπήν, ὅμαδον τ' ἀνθρώπων.* Athen. I, 16 a. b.: *ὁ γοῦν Ἀγαμέμνων αὐλῶν συρίγγων τ' ἐνοπὴν ἀκούει. εἰς δὲ τὰ συμπόσια οὐ παρήγαγεν, πλὴν ἐν τῇ Ὁπλοποιΐᾳ* (Il. XVIII, 494) *γάμων γινομένων αὐλοὺς μνημονεύει· τοῖς δὲ βαρβάροις ἀποδίδωσι τοὺς αὐλούς.* [Vgl. Westphal, Gesch. der alten — Musik].

[4]) Plutarch (De mus. 14) sagt, um zu beweisen, dass die Flöte von Apollo erfunden worden sei: *δῆλον δ' ἐκ τῶν χορῶν καὶ θυσιῶν, ἃς προσῆγον μετ' αὐλῶν τῷ θεῷ.* [Ueber das Flötenspiel im Apollo-Cultus s. Overbeck, Ber. über die Verh. der sächs. Ges. der Wiss. Phil.-hist. Cl. XXV S. 115]. Ueber Athene s. Poll. IV, 77.

Griechenland wird auf den mythischen Namen Olympos übertragen (*Plutarch.* De mus. 7: *οὗτος γὰρ παιδικὰ γενόμενος Μαρσύου, καὶ τὴν αὔλησιν μαθὼν παρ' αὐτοῦ, τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνεγκεν εἰς τὴν Ἑλλάδα*). Ein zweiter[1]) aus derselben Familie, in der die Kunst des Flötenspiels erblich[2]) war, vertritt eine spätere Zeit der griechischen Auletik. Auf diesen ist, wie es scheint, die Nachricht bei Plutarch (De mus. 7) zu beziehen, dass er einen *νόμος αὐλητικός* auf den Apollo componirt habe. Er beginnt also die Vermittelung zwischen der hellenischen Kitharistik und der asiatischen Auletik, und bahnt die Versöhnung des Apoll an, die später von Sakadas[3]) vollzogen wird. Die Flötenmusik ist aus ihrer abgesonderten Stellung herausgetreten, und hat sich mit der Kitharmusik zu vertragen und zu verbinden angefangen, um mit ihr und dem Gesange vereinigt die griechische Musik auf ihren Höhepunkt emporzubringen, andrerseits aber auch in Folge der Uebergriffe, welche die eine in das Gebiet der andern sich erlaubt und durch welche die Kunst zur Künstelei herabgewürdigt wird, ihren allmälichen Verfall herbeizuführen[4]). Die ausführliche Erörterung dieses Punktes, namentlich die Darstellung des Einflusses, den die Flötenmusik auf die Ausbildung der verschiedenen Tongeschlech-

---

[1]) Suidas s. v. *Ὄλυμπος* zählt drei verschiedene Auleten Olympos auf, Plutarch a. O. zwei. Vergl. F. Ritschl in Ersch und Gruber's Encyklopädie. 3. Section 3. Th. Art. Olympos.

[3]) Dies ergiebt sich aus Plut. De mus. 7: *εἶναι δὲ τὸν Ὄλυμπον τοῦτον φασὶν ἕνα τῶν ἀπὸ πρώτου Ὀλύμπου τοῦ Μαρσύου, πεποιηκότος εἰς τοὺς θεοὺς τοὺς νόμους.*

[3]) Pausan. II, 22, 9: *Καὶ τὸ ἔχθος τῷ Ἀπόλλωνι διαμένον ἐς τοὺς αὐλητὰς ἔτι ἀπὸ Μαρσύου καὶ τῆς ἀμίλλης τοῦ Σιληνοῦ παυθῆναι διὰ τοῦτον δοκεῖ τὸν Σακάδαν.*

[4]) Aufser unzähligen Stellen der griechischen Komiker Plato, De legg. III, 700, wo er von der frühern Zeit im Gegensatze zu seiner eigenen von dem Zustande der Musik spricht: *μετὰ δὲ ταῦτα προϊόντος τοῦ χρόνου ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ αὐλῳδίας δὴ ταῖς κιθαρῳδίαις μιμούμενοι καὶ πάντα εἰς πάντα ξυνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι κ. τ. λ.* Plut. De mus. 30.

ter und Harmonien ausgeübt hat, gehört in die Geschichte der griechischen Musik, in deren Entwickelung die Flöte ein bedeutendes Moment bildet.

Eine Epoche, die historisch feststeht, ist die Einführung der Flöte in den pythischen Wettkampf, durch welche sie in Griechenland sich das Bürgerrecht erwarb und nationalisirt wurde. Sakadas, der bei der ersten durch die Amphiktyonen in der 48. Olympiade veranstalteten Feier der pythischen Spiele im Flötenspiele siegte, besänftigte durch die pythische Flötenweise (*αὖλημα πυθικόν*), die er vortrug, den alten lange gehegten Hass des Apollo gegen die Flötenspieler und beendete so den Jahrhunderte hindurch fortgeführten Kampf der Kithara- und der Flötenmusik[1]). Zwar erfuhr die Flötenmusik noch oft Anfeindungen und Einschränkungen, wie denn schon in der zweiten Pythiade der aulodische Wettkampf eingestellt und nur das Flötenspiel ohne Gesang (*αὐλητική*) beibehalten wurde[2]); allein ihre Anerkennung in Griechenland war einmal entschieden, und weit und breit erstreckte sie sich bald über alle griechischen Völkerstämme.

Eine besonders günstige Aufnahme fand sie bei den Böotiern, denen das Rohr ihrer Seen ein vortreffliches Material zu Flöten darbot[3]), und die von ihren Gesetzgebern durch besondere Ehrenauszeichnungen und Belohnungen zur Ausübung des Flötenspiels angeregt wurden[4]). Daher wandten sie ihm eine solche Liebe zu, und erwarben sich bald so grofse Fertigkeit, dass Böotien für Griechenland als der Hauptsitz des Flötenspiels zu betrachten ist, aus dem später ebenso die Flötenspieler in alle Länder auszogen, wie früher kleinasiatische Künstler, Phrygier

---

[1]) Pausan. II, 22, 9, siehe oben.

[2]) Pausan. X, 7, 3. Vergl. Krause, Die Pythien, Nemeen und Isthmien. S. 25.

[3]) Pindar. Pyth. XII, 26. 27. — Von der Bereitung des Flötenrohres handelt Theophr. Hist. plant. IV, 11. Böttiger, Pallas Musica und Apoll, der Marsyastödter, a. a. O. S. 13 fg.

[4]) Plutarch. Pelop. 19: *Ὅλως δὲ τῆς περὶ τοὺς ἐραστὰς συνηθείας οὐχ ὥσπερ οἱ ποιηταὶ λέγουσι Θηβαίους τὸ Λαΐου πάθος ἀρχὴν πάρεσχεν, ἀλλ' οἱ νομοθέται, οἳ τὸ φύσει θυμοειδὲς αὐτῶν καὶ ἄκρατον ἀνιέναι καὶ ἀνυγραίνειν εὐθὺς ἐκ παίδων βουλόμενοι, πολὺν μὲν ἀνεμίξαντο καὶ σπουδῇ καὶ παιδιᾷ πάσῃ τὸν αὐλὸν, εἰς τιμὴν καὶ προεδρίαν ἄγοντες.*

und Lydier, Griechenland durchwandert hatten. Die griechische Komödie legt in ihren spöttischen Ausfällen gegen die Thebaner davon vollgültiges Zeugniss ab, und ein Antigenides, Ismenias, Pronomos und Andere brachten, zum Theil auch durch die bildende Kunst verherrlicht, ihr Andenken auf die Nachwelt.

Auch die Spartaner (nach Chamäleon's Aussage bei Athen. V, 184d: *Λακεδαιμονίους καὶ Θηβαίους πάντας αὐλεῖν μανθάνειν*) waren eifrige Beförderer und Pfleger des Flötenspiels; es begleitete bei ihnen sogar, wie Aristoteles erzählt, ein Chorage selbst seinen Chor mit der Flöte[1]).

Die Argiver, denen Herodot[2]) in Bezug auf musikalische Bildung eine der ersten Stellen unter den Griechen anweist, brachten Künstler wie Sakadas hervor, die Insel Kreta einen Thaletas[3]).

Nach dem persischen Kriege beschäftigten sich auch die Athenienser, die in ihrem Wissensdrange und in ihrem künstlerischen Sinne alles Neue ergriffen, mit dem Flötenspiele. Die Besten und Edelsten liessen sich darin unterrichten (Arist. Pol. VIII, 6. Athen. V, 184. d). Allein dieser Eifer war nicht von langer Dauer. Alkibiades, ein Schüler des berühmten Flötenspielers Pronomos (Athen. V, 184d)[4]), der Repräsentant des echt atheniensischen Geistes, verwarf es[5]), wie Athene in dem vorhererwähnten Mythos, als unedel und eines freien Mannes unwürdig, weil es das Gesicht entstelle und den Gebrauch der Stimme verhindere; und seitdem verschwand es mehr und mehr aus dem Kreise der atheniensischen Bildungsmittel[6]), zumal da Plato und Aristoteles es als durchaus ungeeignet erklärten, eine sittliche Stimmung hervorzurufen. Gewiss fühlten die Athenienser, wenn sie es auch nicht klar aussprachen, dass für ihren

---

[1]) Arist. Pol. VIII, 6: *καὶ γὰρ ἐν Λακεδαίμονί τις χορηγὸς αὐτὸς ηὔλησε τῷ χορῷ.*

[2]) Herod. III, 131: *Ἀργεῖοι ἤκουον μουσικὴν εἶναι Ἑλλήνων πρῶτοι.*

[3]) Vergl. Bernhardy, Grundriss der griechischen Literatur I. S. 256. [E. Hiller, Sakadas der Aulet. Rhein. Museum XXXI. S. 76 ff.]

[4]) Nach Andern ein Schüler des Antigenides. Gell. XV, 17.

[5]) Plutarch. Alcibiad. 2.

[6]) Gell. XV, 17: Ea res cum percrebuisset, omnium tum Atheniensium consensu disciplina tibiis canendi desita est.

ohnehin leicht beweglichen und erregbaren Geist der Ernst und die Würde der Kithara geeigneter sei, als die orgiastische Flöte. Ebenso sehr jedoch, und vielleicht noch mehr, als der Einfluss eines Alkibiades, Plato und Aristoteles, ist hierbei die Geringschätzung der Böotier in Anschlag zu bringen, denen sie in dieser Kunst niemals gleichzukommen hoffen durften. Schon die erwähnte Anekdote bestätigt diese Behauptung, indem der Widerwille des Alkibiades gegen das Flötenspiel in die Worte ausbricht: „Mögen die Thebaner Flöte blasen; sie wissen Nichts zu sprechen.“ Andere Züge sind von Böttiger in der oft angeführten Abhandlung gesammelt worden[1]). Trotz aller höhnischen Reden jedoch, mit denen sie die Beschränktheit der Böotier geiselten[2]), und selbst diesen sonst unbestrittenen Ruhm im Flötenspiele zu verkleinern suchten, waren sie doch genöthigt, zu ihren Festen aus Böotien Flötenspieler kommen zu lassen, und konnten in dem beifsenden Spotte nur einen geringen Ersatz für die grofsen Geldsummen finden, die sie auf deren Bezahlung wenden mussten[3]). Denn auch in Athen kam das Flötenspiel bei den öffentlichen Feierlichkeiten nicht nur nicht ab, sondern machte vielmehr, nachdem die tragischen und komischen Chöre verstummt waren, nur noch selbständiger auf der Bühne sich geltend[4]).

---

[1]) Pallas Musica und Apollo, der Marsyastödter. Kleine Schriften. 1. Th. S. 36 fg.

[2]) Schon Pindar (Olymp. VI, 90) spricht mit überlegenem Scherze von dem sprüchwörtlichen *Βοιωτία ὗς*, mit dem man die Thebaner brandmarkte.

[3]) Demosth. in Mid. 43 a: *τραγῳδοῖς κεχορήγηκέ ποτε οὗτος· ἐγὼ δ' αὐλητοῖς ἀνδράσι· καὶ ὅτι τοῦτο τὸ ἀνάλωμα ἐκείνης τῆς δαπάνης πολλῷ πλεῖόν ἐστιν, οὐδεὶς ἀγνοεῖ δήπου.*

[4]) [Vgl. J. Sommerbrodt, das altgriechische Theater. S. 54 ff.]

Druck von W. Pormetter in Berlin.

1.

2.

3.

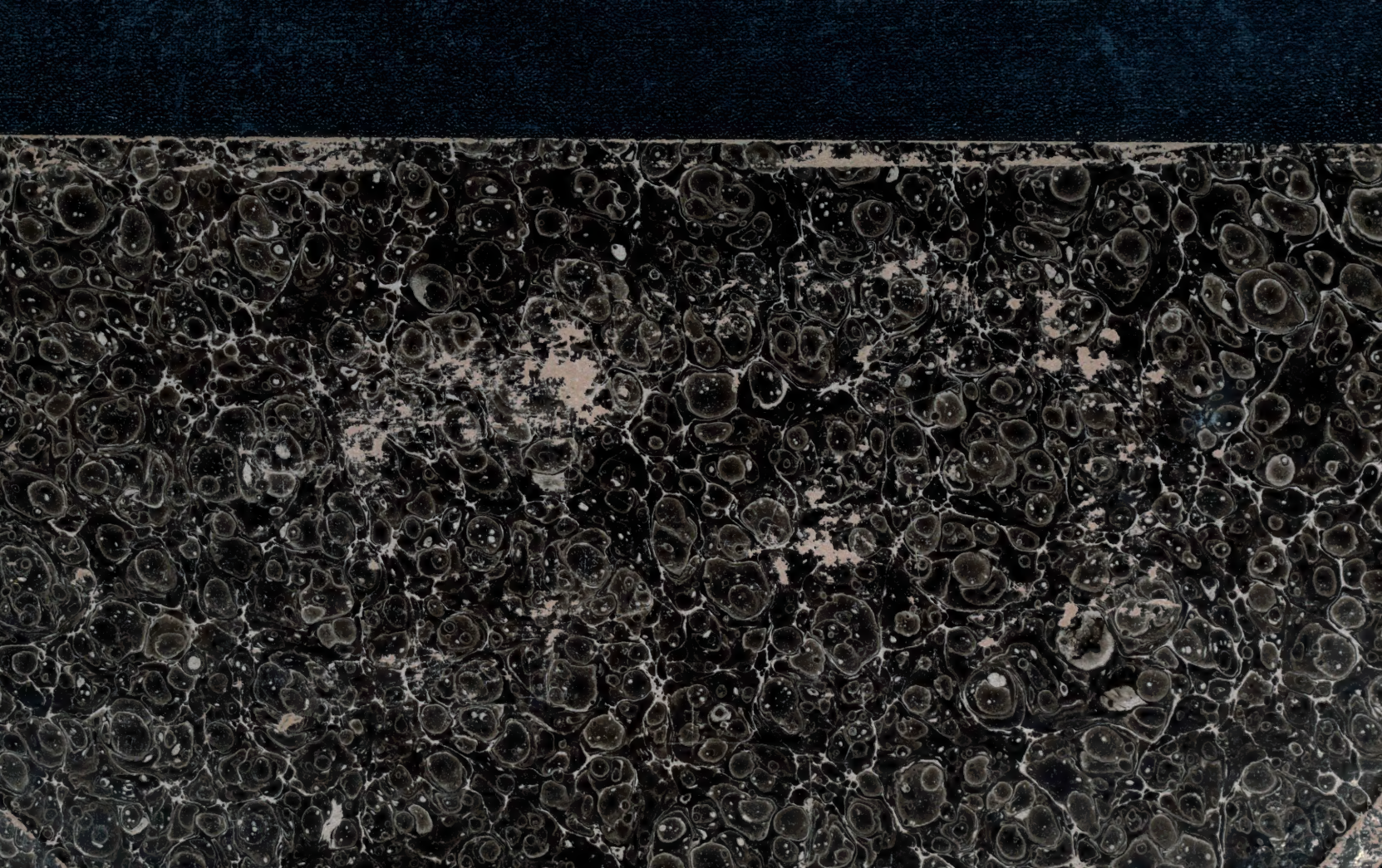
4.

5.

Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.

PA
3201
S65

Sommerbrodt, Julius (ed.)
Scaenica

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY